



LIBRARY OF  
WELLESLEY COLLEGE



PRESENTED BY  
Helen J. Sleeper











Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
Boston Library Consortium Member Libraries





# TRAITÉ

DE

## CONTREPOINT ET DE FUGUE

1<sup>re</sup> PARTIE. — CONTREPOINT SIMPLE

2<sup>e</sup> PARTIE. — IMITATIONS

3<sup>e</sup> PARTIE. — CONTREPOINT Double, Triple et Quadruple.

4<sup>e</sup> PARTIE. — FUGUE

PAR

# THÉODORE DUBOIS

*Membre de l'Institut*  
*Directeur du Conservatoire*

---

PRIX NET : 25 FRANCS

---

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis RUE VIVIENNE, HEUGEL & C<sup>re</sup>

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays  
y compris le Danemark, la Suède et la Norvège.

Copyright by HEUGEL et C<sup>re</sup>, 1901.

gift of  
Helen J. Sleeper

3970

MT  
39  
D80

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . .	Pages. VI
------------------------	--------------

## PREMIÈRE PARTIE

### CONTREPOINT SIMPLE

Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint. . . . .	3
--	---

### CONTREPOINT A 2 PARTIES

Première espèce, note contre note . . . . .	9
Deuxième espèce, deux notes contre une. . . . .	11
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	13
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	15
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri . . . . .	19

### CONTREPOINT A 3 PARTIES

Première espèce, note contre note. . . . .	22
Deuxième espèce, deux notes contre une. . . . .	25
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	27
Mélange des rondes, blanches et noires . . . . .	30
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	33
Mélange des rondes, blanches et syncopes. . . . .	36
Mélange des rondes, noires et syncopes . . . . .	38
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri . . . . .	40
Mélanges. . . . .	43

### CONTREPOINT A 4 PARTIES

Première espèce, note contre note. . . . .	44
Deuxième espèce, deux notes contre une . . . . .	45
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	48
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	50
Mélanges . . . . .	53
Cinquième espèce, fleuri dans une, deux et trois parties. . . . .	55
Mélanges . . . . .	58

### CONTREPOINT A 5 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	59
--------------------------------------	----

### CONTREPOINT A 6 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	61
--------------------------------------	----

### CONTREPOINT A 7 ET 8 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	64
Remarque sur les valeurs choisies et à choisir pour les thèmes des Chants donnés. . . . .	68

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS . . . . .	69
--	----

## DEUXIÈME PARTIE

---

### IMITATIONS

	Pages.
1 <sup>o</sup> Imitation par mouvement semblable, à 2 parties . . . . .	73
2 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire, à 2 parties . . . . .	76
3 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire rétrograde, à 2 parties . . . . .	77
4 <sup>o</sup> Imitation par augmentation . . . . .	78
5 <sup>o</sup> Imitation par diminution . . . . .	79
6 <sup>o</sup> Imitation par contretemps . . . . .	79
7 <sup>o</sup> Imitation interrompue . . . . .	79
8 <sup>o</sup> Imitation périodique . . . . .	80
9 <sup>o</sup> Imitation canonique . . . . .	80

---

### IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

1 <sup>o</sup> A trois parties, dont deux en imitation sur un Chant donné . . . . .	81
2 <sup>o</sup> A trois parties, avec imitation canonique dans les 3 parties . . . . .	83
3 <sup>o</sup> A quatre parties, dont deux en imitation et une <i>ad libitum</i> sur un Chant donné . . . . .	83
4 <sup>o</sup> A quatre parties, dont trois en imitation sur un Chant donné . . . . .	84
5 <sup>o</sup> A quatre parties, avec imitation canonique dans les 4 parties . . . . .	84
6 <sup>o</sup> A 5, 6, 7 et 8 parties . . . . .	85
Remarque sur l'emploi du genre chromatique . . . . .	88

---

## TROISIÈME PARTIE

---

### CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE

Contrepoint double à l'octave . . . . .	89
Contrepoint double à la neuvième . . . . .	92
Contrepoint double à la dixième . . . . .	93
Contrepoint double à la onzième . . . . .	93
Contrepoint double à la douzième . . . . .	94
Contrepoint double à la treizième . . . . .	95
Contrepoint double à la quatorzième . . . . .	95
Contrepoint double à la quinzième . . . . .	96
Contrepoint triple et quadruple à l'octave . . . . .	97
Autre manière de pratiquer le contrepoint triple et quadruple à l'octave . . . . .	101
Contrepoint triple et quadruple à la dixième . . . . .	102
Contrepoint triple et quadruple à la douzième . . . . .	104
Remarques . . . . .	105



## QUATRIÈME PARTIE

### FUGUE

	Pages.
APERÇU GÉNÉRAL . . . . .	109
Remarques diverses; harmonie usitée. . . . .	111
Plan général d'une Fugue à 4 parties . . . . .	111
Le Sujet. . . . .	113
La Réponse . . . . .	114
Le Contre-sujet. . . . .	123
La Coda. . . . .	129

### EXPOSITION

Expositions à deux parties. . . . .	131
Expositions à trois parties . . . . .	133
Expositions à quatre parties . . . . .	135

### LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Divertissements à deux parties . . . . .	144
Divertissements à trois parties . . . . .	149
Divertissements à quatre parties . . . . .	150
Modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets. . . . .	155

### LE STRETTO ET LA PÉDALE

Stretto et Pédale . . . . .	158
Stretto à deux parties . . . . .	169
Stretto à trois parties . . . . .	170
Strettos à quatre parties. . . . .	172
Le Nouveau Sujet . . . . .	184
Les parties libres. . . . .	189
La Pédale supérieure et intérieure . . . . .	189
Conclusion. . . . .	190

Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 parties . . . . .	190
Fugue à deux voix . . . . .	190
Fugue à trois voix . . . . .	193
Fugues à quatre voix . . . . .	196
Fugue à cinq voix . . . . .	224
Fugue à six voix . . . . .	230
Fugue à sept voix. . . . .	235
Fugue à huit voix. . . . .	241
Fugues d'élèves ayant remporté le 1 <sup>er</sup> prix au Conservatoire de Paris . . . . .	249

Thèmes ou chants donnés pour servir aux exercices de Contrepoint . . . . .	280
--	-----

### SUJETS DE FUGUE

Sujets donnés aux concours du Conservatoire . . . . .	290
Sujets donnés aux concours d'essai pour le Grand Prix de Rome . . . . .	295
Sujets composés par l'auteur de cet ouvrage . . . . .	302
Sujets divers. . . . .	305

# TRAITÉ DE CONTREPOINT ET DE FUGUE

## INTRODUCTION

Il peut paraître superflu de publier un *Traité de Contrepoint et de Fugue*; je le croyais moi-même avant que l'expérience du professorat ne m'eût démontré le contraire. En effet, les ouvrages existants sur la matière sont souvent de nature à décourager et déconcerter l'élève, autant à cause de la sécheresse pédagogique des règles que parce que les exemples sont fréquemment en contradiction avec le texte. J'ai donc pensé qu'un ouvrage qui s'appuierait sur les belles et saines traditions chorales des maîtres du passé, qui apprendrait à l'élève à les admirer, à les prendre pour modèles, tout en le dirigeant en même temps dans une voie plus en rapport avec l'art de notre époque, aurait peut-être quelque chance d'être bien accueilli et de rendre des services. C'est dans ce dessein que je publie ce livre.

Le but des études du Contrepoint est de familiariser avec le style sévère, d'assouplir la main à toutes les formes de l'écriture, de préparer insensiblement à la pratique de la Fugue rigoureuse et libre, type architectural de toute belle composition.

Je passerai rapidement sur les .....inutilités, j'allais dire sur les puérilités, qu'on remarque si souvent dans les ouvrages de ce genre, lorsqu'il s'agit par exemple de certaines formes d'imitations, ou de certaines espèces de contrepoints renversables dont on ne peut supporter l'audition, et qui sont plutôt de nature à faire perdre le sentiment musical qu'à le développer.

L'œil seul a quelque intérêt à ces combinaisons; l'oreille y est totalement étrangère. Je les montrerai donc sans m'y appesantir.

Un musicien bien doué, dont le sens auditif est délicat, n'applique ces procédés scientifiques de composition que si l'effet en est saisissable et en rapport avec le Sujet qu'il traite.

Je veux en un mot que le Contrepoint, dans toutes ses formes, sous ses multiples aspects, soit et reste toujours *de la musique*, et non point seulement des combinaisons de notes. Je sortirai peut-être parfois de la sévérité excessive des règles de certains auteurs au profit de la beauté mélodique, de la simplicité des différentes parties et de la belle disposition de l'ensemble.

Il ne faut pas en tous cas perdre de vue que l'étude du Contrepoint est la *meilleure des gymnastiques* pour un jeune musicien qui veut arriver à la maîtrise de son art. Aucune étude ne peut remplacer celle-là au point de vue pratique, et il n'est pas difficile de reconnaître les auteurs qui se sont nourris de cette moelle substantielle. La lecture de leurs œuvres en témoigne suffisamment et indéniablement.

Du reste, l'élève qui a fait de bonnes et sérieuses études d'harmonie doit écrire le Contrepoint avec facilité, puisque les divergences qui peuvent exister dans la manière de réaliser ne sont que le résultat de la variété des espèces et de l'obligation où l'on est d'employer telles ou telles valeurs ou tels ou tels accords.

Je m'efforcerai d'être aussi court, aussi simple et aussi clair que possible et j'indiquerai le travail à faire avec des exemples à l'appui. Mais afin de ne pas grossir démesurément ce volume, je ne donnerai pas toujours des exemples de *toutes* les combinaisons. Ainsi, s'il s'agit de trouver trois ou quatre contrepoints différents sur un même chant donné placé à la même partie, un seul exemple suffira souvent pour éclairer l'élève sur la manière de les traiter.

Il m'a paru utile de ne pas suivre pour les études de Contrepoint le système généralement adopté en Allemagne, où il est difficile d'établir une démarcation précise entre ces études et celles d'harmonie supérieure.

En effet, en Allemagne, les études d'harmonie proprement dites sont toujours élémentaires, c'est-à-dire basées sur la simple connaissance des accords et de leurs enchainements à l'état *plaqué*; elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent Traité, sévérité qui n'est adoptée en réalité que pour permettre aux élèves d'acquérir une souplesse absolue dans toutes les formes de l'écriture musicale.

J'ai la persuasion que celui qui aura fait des études d'harmonie et de Contrepoint dans cet ordre d'idées ne sera arrêté par aucune difficulté matérielle dans la manifestation de sa pensée. C'est là le point essentiel et le but final que doivent viser professeurs et élèves.

Quant à la *Fugue*, je tâcherai d'en expliquer le mécanisme et la belle ordonnance de manière à permettre à l'élève de la pratiquer sous les formes diverses qu'elle peut revêtir.

Pour finir, je tiens à reproduire ici une *Remarque* du traité d'harmonie de *F. Richter*, dont le sens peut être également appliqué à l'étude du Contrepoint; cette remarque me paraît fort sage et d'un esprit judicieux, la voici :

« Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens »  
 » sont loin d'être d'accord sur l'ensemble des règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre eux,  
 » surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté les préceptes les plus essentiels, et à ne  
 » plus enseigner l'harmonie qu'au hasard et selon ce que des essais prématurés de composition  
 » exigent.

» Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile  
 » puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui  
 » est le propre des organisations créatrices; mais, cependant, nous pensons que le travail patient et  
 » réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

» Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement;  
 » puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans  
 » leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui  
 » sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les  
 » commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui,  
 » souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent  
 » s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux mêmes, usage  
 » de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions là où  
 » il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école. »

Je ne veux pas terminer cette Introduction sans remercier mon élève et ami *Georges Caussade* de la collaboration dévouée, intelligente, qu'il m'a prêtée dans l'accomplissement de ce long et important travail; son esprit méthodique, sa sûreté de main, son goût musical m'ont aidé précieusement à rendre cet ouvrage aussi clair et aussi utile que possible. Qu'il me permette de lui en témoigner mon affectueuse gratitude.



# I.<sup>ère</sup> PARTIE.

## CONTREPOINT SIMPLE.

### Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint.

Pour la compréhension des règles qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie*. — Je le suppose donc instruit en cette science et déjà habile dans l'art d'écrire.

De même que l'harmonie, le *Contrepoint* est l'art de combiner les sons simultanément, avec cette différence que l'harmonie s'applique à tous les styles, comporte toutes les modulations, l'emploi de tous les accords, de tous les artifices musicaux qu'il est possible d'imaginer, tandis que le Contrepoint a un champ d'exploration beaucoup plus restreint, que ses combinaisons, bien que très nombreuses, sont cependant limitées, et que ses règles sont plus rigoureuses. Il a pour objet, ainsi que je l'ai dit dans l'Introduction, d'initier l'élève au style sévère des anciens compositeurs, de lui donner le sentiment du dessin élégant et de la forme mélodique indépendante que chaque partie doit toujours conserver vis-à-vis des autres parties, par conséquent d'assouplir sa main de manière à le rendre maître absolu dans la technique de son art en le conduisant peu à peu à la pratique de la Fugue, but final des études classiques de tout jeune musicien.

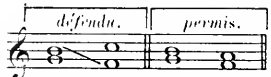
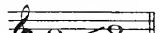
Je ne rappellerai pas toutes les règles qui sont communes à l'harmonie et au Contrepoint; je ne consignerai ici que les plus importantes ou celles qui se rapportent spécialement au Contrepoint.

**ACCORDS USITÉS.** 1<sup>o</sup>— Les seuls accords employés sont: *l'accord parfait maj.*, *l'accord parfait min.*, leur 1<sup>er</sup> renversement, ainsi que le 1<sup>er</sup> renversement de *l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée*, tous les accords de 7<sup>te</sup> et leurs renversements (sauf le 2<sup>e</sup>, quand il produit une 4<sup>te</sup> juste avec la basse), avec *préparation* ou *résolution*. — (Bien que certaines espèces de 7<sup>te</sup> renferment une 5<sup>te</sup> diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7<sup>e</sup>, on pourra l'employer sans inconvénient).

**MOUVEMENTS MÉLODIQUES.** 2<sup>o</sup>— Les mouvements mélodiques de 2<sup>de</sup> min., de 2<sup>de</sup> maj., de 3<sup>ve</sup> min., de 3<sup>ve</sup> maj., de 4<sup>te</sup> juste, de 5<sup>te</sup> juste, de 6<sup>te</sup> min. et de 8<sup>ve</sup> sont les seuls usités. — La 6<sup>te</sup> maj. seulement à 7 et 8 parties.

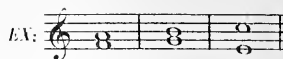
**GENRE CHROMATIQUE.** 3<sup>o</sup>— Le genre chromatique est tout à fait *proscrit* du Contrepoint rigoureux.

**TRITON.** 4<sup>o</sup>— La fausse relation de triton n'est à éviter que dans l'enchaînement du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré des deux modes, si elle a lieu entre les deux parties extrêmes, la sensible montant à la tonique à la

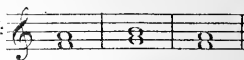
partie supérieure: EX:  et aussi dans l'enchaînement du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré du mode maj., également dans les deux parties extrêmes: EX: 

On doit du reste s'abstenir de pratiquer, dans quelques conditions que ce soit, l'enchaînement de ces deux derniers accords.

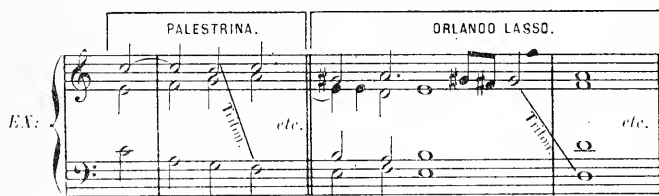
L'enchaînement suivant est donc praticable, surtout si la sensible monte à la tonique;



mais on devra éviter complètement le retour sur le premier accord; EX:



Je dois signaler que, dans les œuvres de l'*Ecole Palestrinienne*, on rencontre fréquemment cette fausse relation dans les parties extrêmes. — Le caractère particulièrement sévère et à lignes par fois un peu rudes des ouvrages de cette époque explique cette manière d'écrire. Rien aujourd'hui ne justifierait qu'on fit des études dans cet ordre d'idées.



#### NOTES

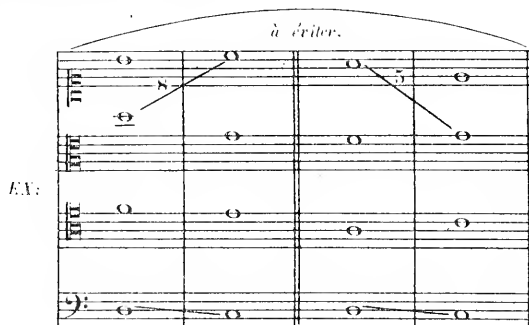
ÉTRANGÈRES. 5<sup>e</sup> — Les notes de passage et les broderies sont les *seuls* ornements usités dans le Contrepoint.

#### 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup>

CONSÉCUTIVES. 6<sup>e</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives sont, comme en harmonie, toujours *dépendues*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives séparées par une ou plusieurs notes, des règles spéciales seront données pour chaque espèce.

On évitera de donner, par le *croisement entre des voix de même nature*, l'impression de deux quintes ou de deux octaves.



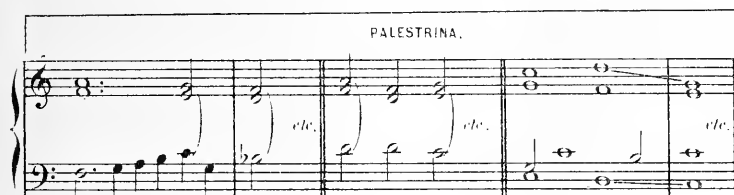
Cette manière d'écrire sera *tolérée* à plus de 4 parties, mais *non* dans les deux extrêmes à la fois.

#### 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup>

#### DIRECTES.

7<sup>e</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> directes ne sont *jamais* permises entre les parties extrêmes. — Entre les parties intermédiaires, on doit suivre les *mêmes règles* que pour l'harmonie, sauf dans les espèces très difficiles, où quelques licences sont tolérées. (Il en sera parlé en temps opportun).

Dans les œuvres admirables de l'Ecole Palestrinienne dont nous parlons plus haut, on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> dont voici des spécimens:



L'élève doit les connaître, afin de n'être pas surpris à la lecture de ces grandes et belles œuvres du passé, sans pour cela se croire obligé de les pratiquer lui-même, à moins qu'il ne veuille faire œuvre d'imitation.

N.B. Comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>tes</sup> ou d'8<sup>ves</sup>;



Mais si un accord étranger sépare les rapports de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>, les fautes n'existent plus;



MODULATIONS. 8°— Les seules modulations usitées dans le Contrepoint sont celles *aux tons relatifs*.

MARCHES. 9°— On doit éviter les Marches d'harmonie jusqu'au Contrepoint à double chœur et à 8 parties exclusivement.

TRANSPPOSITION. 10°— Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

ÉTENDUE. 11°— Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépassant la II<sup>e</sup>*.

CONTOURS MÉLODIQUES. 12°— On doit s'efforcer de rendre le Contrepoint aussi mélodique que possible. A cet effet, on procédera autant qu'on le pourra *par degrés conjoints*.

Les intervalles de 7<sup>e</sup> ou de 9<sup>e</sup>, *en deux mouvements disjoints* dans une même direction, doivent être proscrits, surtout en valeurs courtes, telles que blanches et noires;



Ils peuvent être admis (principalement la 7<sup>e</sup> min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;



Les dessins mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de 4<sup>e</sup> *augmentée* ou de 5<sup>e</sup> *augmentée*, doivent également être *évités*, à moins que dans les passages ascendants la dernière note de l'intervalle augmenté ne monte d'un *semi-ton*, et dans les passages descendants elle ne descende d'un *degré*.



ARPEGÈS. 13°— Les formes arpeggiées doivent être évitées, surtout sur le même accord.

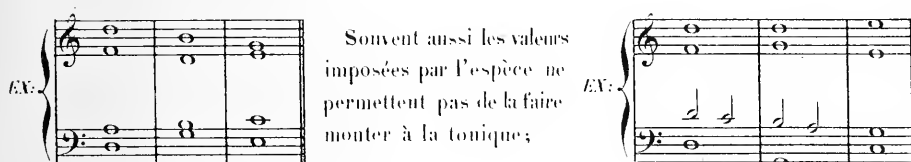




La même rigueur n'existe pas avec des *accords différents*; on évitera toutefois que les parties qui constituent ces formes arpégées soient en *contradiction de tonalité*.



**NOTE SENSIBLE.** 14°— La doublure de la sensible est souvent pratiquée dans le Contrepoint pour donner aux parties une tournure plus mélodique;



Souvent aussi les valeurs imposées par l'espèce ne permettent pas de la faire monter à la tonique;

**UNISSONS.** 15°— Jusqu'au Contrepoint à 4 parties, on ne doit pas faire d'unissons sur les *1<sup>re</sup>s temps des mesures*, sinon à la 1<sup>re</sup> et à la dernière.

**CROISEMENTS.** 16°— Les croisements sont tolérés, excepté à la 1<sup>re</sup> et à la dernière mesure, mais ils doivent être de *courte durée* et employés avec réserve.

**MOUVEMENT HARMONIQUE.** 17°— Le mouvement contraire et le mouvement oblique sont *préférables* au mouvement semblable ou direct.

**QUARTE ET SIXTE.** 18°— On doit *éviter* toute combinaison donnant le sentiment de l'*accord de quarte et sixte*.

**RÉPÉTITION DES NOTES.** 19°— La répétition des blanches et des noires est défendue.— Seule, la répétition des rondes est usitée.

**DEUX ACCORDS PAR MESURE.** 20°— Excepté dans les espèces en rondes, on peut faire *deux accords par mesure*, mais *non cependant dans la première*.

**CONTACT AVEC NOTES ÉTRANGÈRES.** 21°— En général on doit éviter, tout au moins en valeurs de blanches, la *note de passage* ou la *broderie* produisant *contact de seconde mineure* avec une note réelle.

A distance de 9<sup>e</sup> ce rapport de notes n'a pas d'inconvénient.



REPRODUCTION  
DES DESSINS.

22° — On doit éviter la monotonie résultant de la *reproduction immédiate* du même dessin mélodique et le retour fréquent des mêmes formules;

Reproduction des mêmes dessins et retour des mêmes formules formant un Contrepoint médiocre et monotone.

EX: 

On doit éviter aussi, en valeurs de blanches, 3 fois le retour sur la même note *avec la même broderie*;

EX: 

En valeurs de noires, il faut éviter de faire deux fois le même dessin dans la même mesure;

EX: 

D'une mesure à l'autre, la monotonie disparaît, et les figures suivantes sont très admissibles;

EX: 

PASSAGE D'UNE MESURE  
À UNE AUTRE AVEC DES  
VALEURS DE NOIRES.

23° — Éviter autant que possible, avec les valeurs de noires, l'intervalle de 3<sup>re</sup> pour passer d'une mesure à une autre, quand cette 3<sup>re</sup> continue un mouvement ascendant ou descendant.



HARMONIE DE  
L'AVANT DERNIÈRE  
MESURE..

24° — L'accord final doit être précédé, dans l'avant-dernière mesure, de *l'harmonie de la dominante*, lorsque le chant ne se trouve pas à la basse.

CHANTS DONNÉS.

25° — Les exercices de Contrepoint se font sur des *Chants donnés* composés de rondes; ces Chants se trouvent à la fin du présent ouvrage. On en trouvera aussi une certaine quantité dans les traités de Cherubini et de Bazin. — On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

## CONTREPOINT A 2 PARTIES.

---

### 1<sup>ère</sup> espèce — Note contre note.

---

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *rondes* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>ère</sup> mesure doit être en consonnance parfaite (5<sup>te</sup> 8<sup>ve</sup> ou unisson). — La dernière doit être en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

3<sup>o</sup> — On doit éviter, à deux parties, le retour fréquent de la 5<sup>te</sup> ou de l'8<sup>ve</sup>, comme produisant une harmonie trop incomplète.

4<sup>o</sup> — On s'abstiendra de faire plus de *trois tierces* ou *trois sixtes* de suite.

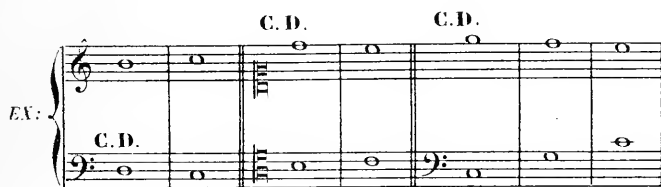
5<sup>o</sup> — L'unisson ne peut se pratiquer qu'à la 1<sup>ère</sup> et à la dernière mesure.

6<sup>o</sup> — Toute dissonance doit être évitée; les seuls intervalles de 3<sup>re</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> et leurs redoublements sont employés.

7<sup>o</sup> — Les deux dernières mesures des Chants donnés étant généralement la *sus-tonique* et la *tonique*, il faut, lorsque le chant est à la partie inférieure, que l'avant dernière mesure soit en 6<sup>te</sup> majeure.

Si au contraire, le chant est à la partie supérieure, l'avant dernière mesure doit être en 3<sup>re</sup> mineure.

Pour éviter que toutes les terminaisons fussent semblables, l'avant dernière mesure *pourrait aussi être en rapport de 5<sup>te</sup>*.



8<sup>o</sup> — Bien que l'harmonie à 2 parties soit forcément pauvre et vague, on doit faire en sorte, par le choix des intervalles qu'on emploie, de donner *le sentiment* d'une harmonie complète et précise.

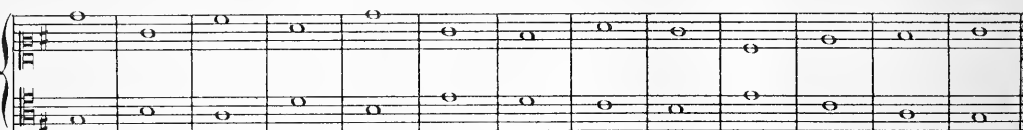
9<sup>o</sup> — La même note ne doit pas être répétée plus d'une fois, c'est-à-dire *entendue plus de deux fois de suite*.

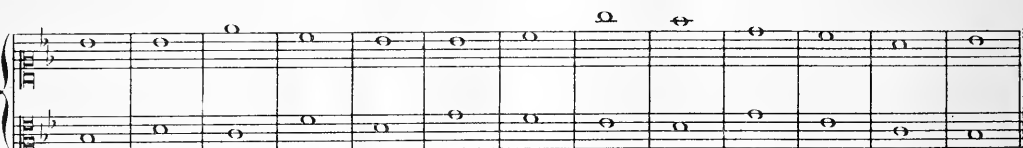
## EXERCICES.

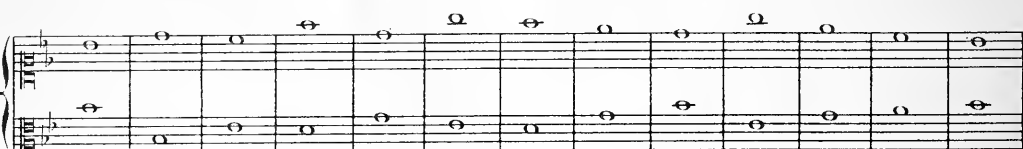
Placer le Chant donné à la partie inférieure et composer sur ce Chant 3 contrepoints différents en se servant tour à tour des diverses clefs afférentes aux voix. — Placer ensuite le même Chant donné à la partie supérieure et composer également sous ce Chant 3 contrepoints différents. — Chaque Chant donné servira ainsi de thème à 6 combinaisons différentes. — On s'exercera de cette manière sur plusieurs Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel. — Le choix des clefs est facultatif; aucune règle précise ne peut être donnée à cet égard. — L'élève devra pourtant veiller à ce que les deux parties ne soient pas trop éloignées l'une de l'autre. — Se rappeler aussi qu'on peut transposer le Chant donné.

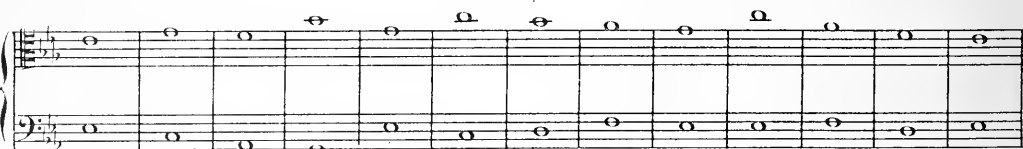
## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE

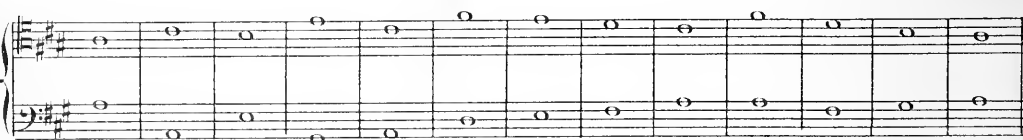
C. D. 

C. D. 

C. D. 

C. D. 

C. D. 

C. D. 

# CONTREPOINT A 2 PARTIES.

## 2<sup>ème</sup> Espèce — Deux notes contre une.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *blanches* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>re</sup> mesure doit contenir une demi-pause et une blanche. Elle doit être en 5<sup>te</sup>, en 8<sup>ve</sup> ou en unisson, et la dernière en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

Voici les formules de l'avant dernière mesure :



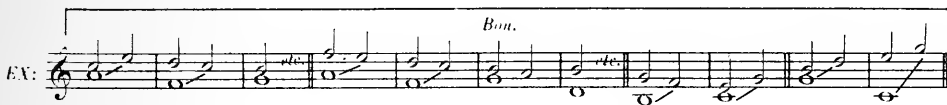
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.



3<sup>o</sup> — Le temps fort doit toujours être en consonnance; le temps faible peut être en consonnance ou en dissonance de passage.

4<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives *entre notes réelles* doivent être séparées par deux blanches.

5<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> peuvent n'être séparées que par une seule blanche dans les cas suivants : 1<sup>o</sup> Si la seconde est note de passage sur un temps faible; 2<sup>o</sup> Si toutes deux sont notes de passage; 3<sup>o</sup> Si l'une des deux est diminuée; 4<sup>o</sup> Par mouvement contraire sur le temps faible.



6<sup>o</sup> — La relation suivante (du triton dans le mode mineur) n'a rien de commun avec celle du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré du mode majeur, que j'ai signalée dans les règles générales;



Elle peut donc, sous cette forme, être appliquée sans crainte.

7<sup>o</sup> — L'unisson est toléré au temps faible.

### EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1<sup>ère</sup> espèce, placer le Chant donné 3 fois à la partie inférieure et 3 fois à la partie supérieure, ce qui donne lieu ainsi à 6 *combinaisons différentes*. — Observer pour le reste les mêmes prescriptions qu'en ce qui concerne la 1<sup>ère</sup> espèce.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

The musical score for the C.D. part is written on a grand staff with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is played in the right hand, starting on a whole note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line is played in the left hand, starting on a whole note G3, followed by a half note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piece concludes with a final whole note G3.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first line of the melody and its accompaniment. The second system, labeled 'C.D.', contains the second line of the melody and its accompaniment. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, while the accompaniment features a steady bass line with occasional chords.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of half notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff provides a simple accompaniment with half notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass line is written in the bass clef, primarily using whole and half notes. A first ending bracket labeled '(1)' spans the final four measures of the first system. The second system is a continuation of the first, starting with a double bar line. It also features a grand staff, with the melody in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody continues with similar rhythmic patterns, ending with a final note. The piece is in 2/4 time, as indicated by the time signature at the beginning of the first system.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction and a vocal melody. The piano part is in the left hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal part is in the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The score is written on a grand staff with two staves. The piano introduction consists of a series of chords and single notes. The vocal melody is a simple, catchy tune. The lyrics are written below the vocal staff.

(4) Ici la partie supérieure franchit un intervalle de  $9''$  en deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d' $8^{\text{e}}$  descendant et que la partie procède ensuite par mouvement ascendant.

On peut formuler à cet égard la Remarque suivante: Si dans des cas semblables le saut d' $8''$  est descendant, la partie doit procéder ensuite par mouvement ascendant, et si le saut d' $8''$  est ascendant, elle doit procéder, après l'intervalle de  $9''$  en deux sauts, par mouvement descendant:

*Bon.*

# CONTREPOINT A 2 PARTIES.

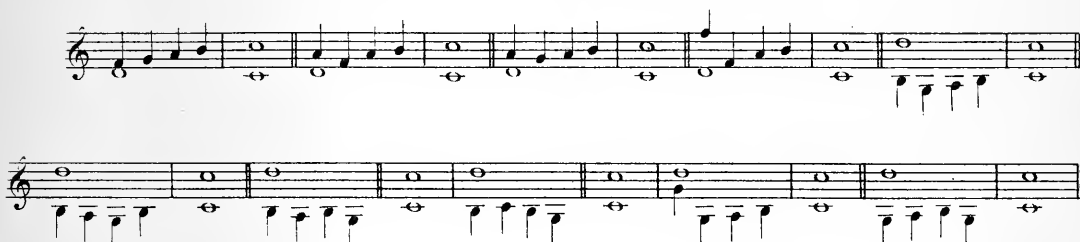
13

## 3<sup>e</sup> espèce—Quatre notes contre une.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *noires* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup>—La première mesure doit contenir un soupir et trois noires. La 1<sup>re</sup> de ces noires doit être la 5<sup>te</sup>, l'8<sup>ve</sup> ou l'unisson.—La dernière mesure doit être en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

### QUELQUES FORMULES POUR L'AVANT DERNIÈRE MESURE:



3<sup>o</sup>—Le mouvement mélodique de 6<sup>te</sup> mineure n'est employé dans cette espèce que dans la *même mesure* et pendant la *durée du même accord*.

4<sup>o</sup>—La 1<sup>re</sup> note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être consonnances ou *dissonances formant notes de passage ou broderies*.

5<sup>o</sup>—Les 8<sup>ves</sup> et 5<sup>tes</sup> entre notes réelles doivent être séparées par 4 noires. Par mouvement contraire une *noire* suffit pour les sauver, à la condition cependant que la *seconde* ne se produise pas sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.



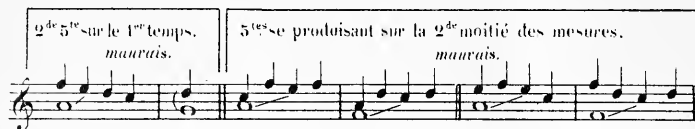
Entre deux notes *étrangères* ou entre deux notes dont la 1<sup>re</sup> est *réelle* et la 2<sup>de</sup> *étrangère*, les 5<sup>tes</sup> sont sauvées quand elles sont séparées par une, deux ou trois noires.



La même règle est applicable si la 1<sup>re</sup> est note étrangère et la 2<sup>de</sup> réelle, mais il faut dans ce cas que cette note réelle procède par *degrés conjoints* avant et après son émission, c'est-à-dire qu'elle ait le caractère de note de passage ou de broderie :



En tout cas la *seconde* quinte ne doit jamais se produire sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure, ni toutes deux à la fois sur la *seconde* moitié :



Si l'une des deux quintes est *diminuée*, elles sont sauvées, *séparées par une, deux ou trois noires*, mais la seconde ne doit pas non plus se produire sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.



6°—Si les quatre noires représentent deux accords différents, ces accords doivent se diviser de *deux en deux noires*.

L'avant dernière mesure ne doit représenter qu'un *seul accord*.

7°—L'unisson est toléré, mais *non sur la 1<sup>re</sup> note de la mesure*.

On doit éviter d'y aboutir par le *contact de seconde mineure* :



Mais on peut quitter l'unisson par ce même contact :



8°—On ne doit jamais faire la *broderie de l'unisson* :



9°—La formule suivante peut se pratiquer sous *forme de retour* à la même note sans pour cela donner le sentiment d'un second renversement, mais toujours sur une partie faible du temps :



10°—La note de passage et la broderie *supérieure* ne peuvent être altérées sans *provoquer une modulation*.



Mais la broderie *inférieure* n'ébranle pas la tonalité, EV :





## EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes.

## EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

# CONTREPOINT A 2 PARTIES.

## 4<sup>me</sup> Espèce. — Syncopes.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *syncopes*, dont la 1<sup>re</sup> moitié se trouve sur le temps faible d'une mesure, et l'autre sur le temps fort de la mesure suivante:



2<sup>o</sup> — La 1<sup>re</sup> mesure doit commencer par une demi-pause. Elle doit être en consonnance parfaite: 5<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> ou unisson. La dernière mesure doit être en 8<sup>ve</sup> ou unisson.

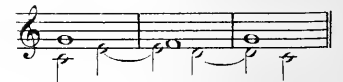
Si le chant donné le permet, l'avant dernière mesure doit toujours contenir une dissonance syncopée:



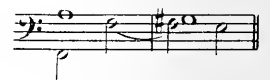
3<sup>o</sup> — La syncope peut être ou non une dissonance. — *Il est préférable qu'elle le soit* — Dans le cas où elle est consonnante, elle peut procéder par degrés conjoints ou disjoints.

4<sup>o</sup> — Les dissonances employées sont celles de 2<sup>de</sup> et de 4<sup>te</sup> retardant la 3<sup>ee</sup>, de 7<sup>me</sup> retardant la 6<sup>te</sup>, et de 9<sup>e</sup> retardant l'8<sup>ve</sup>. *Elles se résolvent toujours en descendant d'un degré.*

Lorsque les syncopes sont à la partie inférieure, on peut, pour ne pas les interrompre, employer la 4<sup>te</sup> comme retard de la 5<sup>te</sup>, mais avec réserve à 2 parties, à cause de la pauvreté et de la sécheresse de l'harmonie:



La dissonance de 2<sup>de</sup> augmentée peut être pratiquée dans le mode mineur:




5<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives entre les temps faibles sont défendues. — Celles produites entre les temps forts sont permises, cependant *les 8<sup>ves</sup> sont moins bonnes que les 5<sup>tes</sup>* à cause de l'effet mou qui en résulte:

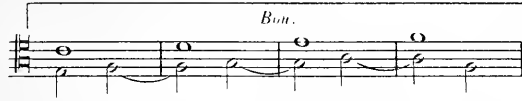


Les 5<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont tolérées sur les temps faibles:



Dans la succession suivante:  les 6<sup>tes</sup> semblent retarder les 5<sup>tes</sup> et l'on a l'impression de deux 5<sup>tes</sup> qu'il faut éviter.

Si au contraire cet effet se produit à la partie inférieure, on a la sensation de deux accords, et l'impression des 5<sup>tes</sup> disparaît.

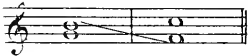


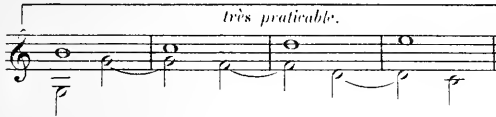
Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.


6<sup>e</sup>— On peut interrompre la syncope par une demi pause ou par une blanche. — *La blanche est préférable.* — Mais pour interrompre la syncope il faut avoir épuisé tous les moyens de faire autrement. — En tout cas on ne doit employer ce procédé que *rarement* dans le même contrepoint.

7<sup>e</sup>— A cause de l'obligation de syncoper, on est souvent obligé de faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

8<sup>e</sup>— On ne doit pas faire la répétition d'une note syncopée.

9<sup>e</sup>— La dureté de la fausse relation de triton:  disparaît en grande partie avec

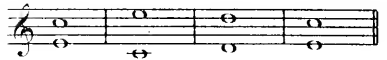
les syncopes: 

10<sup>e</sup>— Relativement aux 5<sup>tes</sup> et aux 8<sup>ves</sup> non séparées par un accord étranger, il suffit de *supprimer la syncope* pour constater si la réalisation est correcte. Ainsi le passage suivant: 

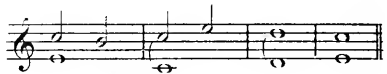
bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus *si les syncopes sont interrompues*:



parce que dans le 1<sup>er</sup> cas, en supprimant les syncopes, on obtient:



tandis que le second donne:



11<sup>e</sup>— Les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup> directes ne peuvent se produire avec des syncopes. Les passages suivants et autres similaires sont donc très bons:



### EXERCICES.

Procéder comme précédemment, c'est-à-dire mettre trois fois le Chant donné à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

## EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

ou

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 2 PARTIES

### 5<sup>e</sup> Espèce — Contrepoint fleuri.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint est un *composé des espèces précédentes* (à l'exception de la 1<sup>re</sup>), auxquelles on ad-  
joint *des croches et des blanches pointées*.

2<sup>e</sup> — Les croches doivent toujours se succéder *par mouvement conjoint*, mais elles peuvent être précédées  
d'un mouvement disjoint. On ne doit, autant que possible n'en pas mettre plus de deux par mesure, et elles  
doivent être placées *dans la 2<sup>e</sup> moitié des temps*:



Si parfois on est amené à employer 4 croches dans la même mesure, ces croches doivent être réparties  
de la manière suivante et non se succéder immédiatement:



On doit en tout cas être *sobre dans l'emploi des croches*, si l'on veut conserver au contrepoint le ca-  
ractère grave qui distingue ce genre de composition.

3<sup>e</sup> — La blanche pointée n'est usitée à deux parties *que d'une mesure à l'autre*, et il est d'usage de l'é-  
crire sous la forme syncopée par la liaison:



Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la  
forme suivante, inusitée aujourd'hui.



4<sup>e</sup> — Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées  
comme faisant des fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>:

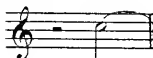


5<sup>e</sup> — La première mesure peut commencer:

1<sup>re</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche



2<sup>e</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée



3<sup>e</sup> par un soupir suivi de trois noires



4<sup>e</sup> par un soupir suivi d'une noire et d'une blanche syncopée



6° — Le rythme de deux noires suivies d'une blanche dans la même mesure est d'un effet gauche; il ne doit être employé qu'avec une grande réserve:



Ce même rythme est au contraire *excellent* si les deux noires sont suivies d'une blanche syncopée:



7° — La résolution d'un retard doit avoir lieu sur la 2<sup>e</sup> moitié de la mesure, qu'il y ait ou non une variante:



On ne doit dans aucun cas diminuer la valeur d'un retard de la façon suivante:



Le retard doit être préparé par une blanche, non par une noire:



La résolution d'un retard peut se produire de diverses manières, soit simplement par l'émission de la note réelle, soit en faisant précéder cette note réelle de certaines variantes:



7<sup>bis</sup> — Exceptionnellement une note syncopée formant 7<sup>e</sup> mineure avec la basse peut ne se résoudre que sur la mesure suivante; dans ce cas elle doit être brodée supérieurement:



8° — La formule suivante est souvent usitée; la 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> qui en résulte n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure:



Il a déjà été parlé de cette formule dans l'espèce en noires.

9° — Les règles sont applicables selon l'espèce employée.

10° — Comme pour les espèces précédentes, on peut croiser les parties, mais *exceptionnellement*.

11° — La terminaison doit toujours être (si le plain chant le permet) la *syncope* en forme de retard se résolvant sur la sensible suivie de la tonique:



12° — Si une blanche est suivie de deux noires dans la même mesure, la 1<sup>re</sup> de ces noires peut être note de passage ou broderie:



13° — Le contrepoint fleuri doit être à la fois mélodique, élégant et sobre dans sa variété. Il faut beaucoup de goût et d'adresse pour réunir toutes ces qualités, qu'un travail assidu et intelligent développe sûrement.

14° — Ne pas employer les mêmes valeurs et les mêmes dessins *pendant plus de deux mesures*.

### EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes, c'est-à-dire mettre trois fois le C D à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

The image displays six musical exercises for counterpoint, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The exercises are labeled 'C. D.' and show various melodic and rhythmic combinations. The first exercise shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a constant C-D pattern. The second exercise shows a treble staff with a constant C-D pattern and a bass staff with a melodic line. The third exercise shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a constant C-D pattern. The fourth exercise shows a treble staff with a constant C-D pattern and a bass staff with a melodic line. The fifth exercise shows a treble staff with a constant C-D pattern and a bass staff with a melodic line. The sixth exercise shows a treble staff with a constant C-D pattern and a bass staff with a melodic line.

(1) On n'usera que très discrètement du saut à 3<sup>ve</sup> ou valeurs de notes, retournant sur elle-même.

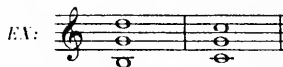
## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### 1<sup>re</sup> Espèce — Note contre note.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et de *deux parties en rondes* combinées avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La première mesure peut avoir son harmonie complète ou incomplète.

De même pour la dernière, à laquelle il arrive souvent de ne pas contenir de tierce :



L'avant dernière mesure doit avoir son harmonie complète.

3<sup>o</sup> — Dans les accords de Sixte la meilleure doublure est la 6<sup>te</sup>. Cependant on peut en doubler la 3<sup>re</sup> et même la note de basse.

4<sup>o</sup> — Dans le but de faire mieux chanter les parties, on ne s'astreindra pas à compléter tous les accords; il en résultera une plus grande variété et une plus grande élégance.

5<sup>o</sup> — En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>ves</sup> directes, elles ne sont jamais permises entre les parties extrêmes. Entre les parties autres que les deux extrêmes à la fois, elles sont *soumises aux mêmes règles que pour l'harmonie*.

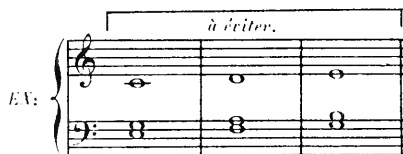
6<sup>o</sup> — On doit éviter la répétition d'une note *dans deux parties à la fois*.

7<sup>o</sup> — A partir du Contrepoint à trois parties on n'est plus tenu de terminer à la partie supérieure par la tonique.

8<sup>o</sup> — Les deux parties supérieures peuvent commencer par l'unisson, la 3<sup>re</sup>, la 5<sup>te</sup> ou l'8<sup>ve</sup>; la dernière mesure peut terminer dans les mêmes conditions.

9<sup>o</sup> — On s'efforcera de ne *pas trop éloigner les parties les unes des autres*; l'harmonie serrée ou modérément espacée donnant toujours un meilleur résultat au point de vue de la sonorité.

10<sup>o</sup> — Pour les autres règles concernant les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> de suite, les répétitions de notes etc...voir la même espèce à deux parties. On observera seulement que si l'on continue les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> *simultanément*, on n'en doit pas faire *plus de deux de suite*.



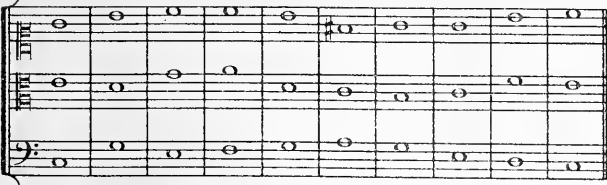
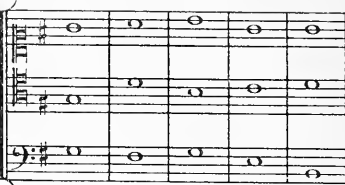
### EXERCICES.

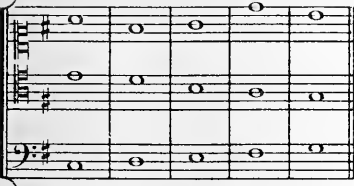
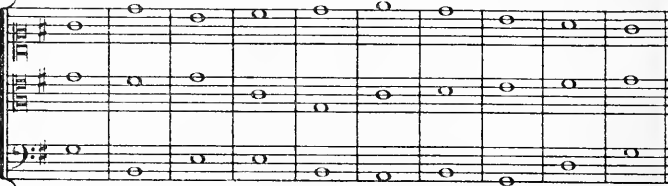
Mettre le chant donné 3 fois à chaque partie, ce qui donne **9 combinaisons pour chaque thème**.

S'exercer ainsi sur plusieurs chants donnés, majeurs et mineurs, jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel.

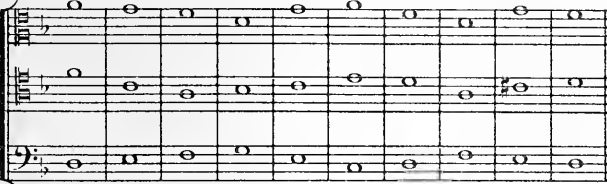
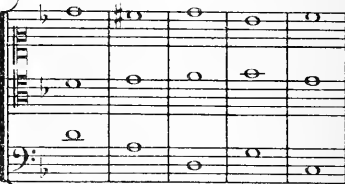


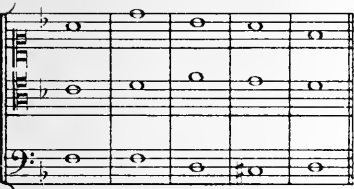
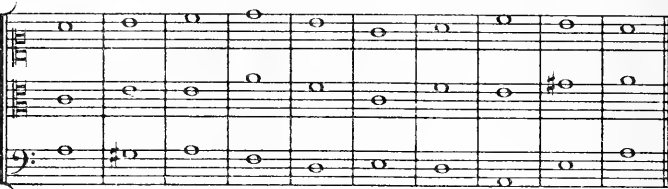
## 3 COMBINAISONS EN MAJEUR.

C. D.  C. D. 


 C. D. 

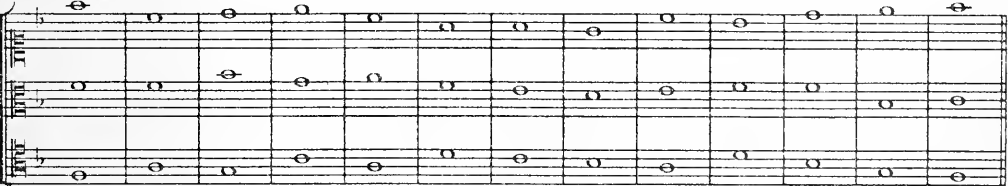
## 3 COMBINAISONS EN MINEUR.

C. D.  C. D. 

 C. D. 

EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D. 

C. D. 

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

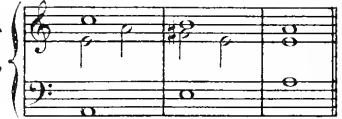
C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

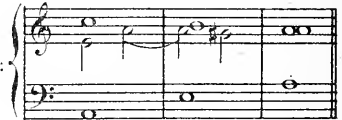
### 2<sup>de</sup> Espèce — Deux notes contre une.

1° — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une *partie en rondes*, et d'une *partie en blanches*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit :

2° — La répétition des blanches est toujours défendue; cependant cette répétition pourra avoir lieu de *l'avant-dernière à la dernière mesure*, lorsqu'on rencontrera une *difficulté réelle* pour la terminaison :



3° — On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope :



4° — L'8<sup>ve</sup> directe est tolérée, *pour finir*, entre les deux parties extrêmes, quand la partie supérieure procède par  $\frac{1}{2}$  ton diatonique ascendant :



5° — Dans la première mesure, la partie qui caractérise l'espèce, (c'est-à-dire ici la partie en blanches) reste soumise à l'obligation de commencer par l'unisson, la 5<sup>te</sup> ou l'8<sup>ve</sup>. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

6° — Quand le contrepoint est à la basse, la partie immédiatement au dessus doit commencer par la tonique.

### EXERCICES.

Mettre le chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.



C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

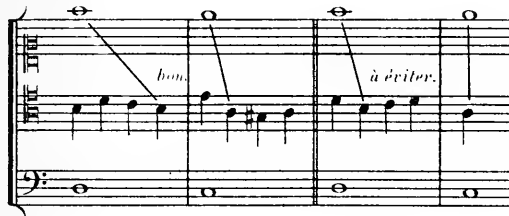
### 3<sup>e</sup> Espèce — Quatre notes contre une.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *rondes* et d'une partie en *noires*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit :

2<sup>o</sup> — Deux 5<sup>tes</sup> dont la seconde est diminuée, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5<sup>te</sup> diminuée ne joue pas ici le rôle de note de passage, et qu'elle se trouve placée sur le premier temps de la mesure.



Mais si c'est la première qui est diminuée, elles doivent être séparées par une noire au moins, et la seconde ne doit pas se trouver sur le premier temps de la mesure.



### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie en alternant les noires, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



C. D.

This musical score for C. D. (Cantata) features a complex counterpoint. The top staff (Soprano) contains a series of eighth and sixteenth notes, creating a melodic line. The middle staff (Alto) consists of whole notes, providing a harmonic foundation. The bottom staff (Bass) also contains whole notes, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

This musical score for C. D. (Cantata) continues the counterpoint. The top staff (Soprano) features a melodic line with various note values. The middle staff (Alto) contains whole notes. The bottom staff (Bass) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures by vertical bar lines.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

This musical score for C. D. (Cantata) shows a complete example of the counterpoint. The top staff (Soprano) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (Alto) consists of whole notes. The bottom staff (Bass) also consists of whole notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

This musical score for C. D. (Cantata) shows another complete example of the counterpoint. The top staff (Soprano) features a melodic line with various note values. The middle staff (Alto) contains whole notes. The bottom staff (Bass) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a soprano clef, containing a single half note G4. The middle staff is a vocal line with an alto clef, containing a single half note G3. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

C. D.

Second system of the musical score. The vocal parts continue with half notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the final measure of this system.

C. D.

Third system of the musical score. The vocal parts continue with half notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the final measure of this system.

C. D.

Fourth system of the musical score. The vocal parts continue with half notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the final measure of this system.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### Mélange des Rondes, Blanches et Noires.

1° — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

2° — Les règles précédentes restent en vigueur. Mais comme le mélange permet fréquemment de faire deux accords par mesure, il faut établir une fois pour toutes, comme pour l'harmonie, que *toute faute de 5<sup>tes</sup> ou d'8<sup>ves</sup> séparées par un changement d'accord n'existe plus*.

3° — Les 5<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont permises entre les temps forts, mais *non dans les deux parties extrêmes*.

EX:

4° — Relativement au Chant donné, chaque partie en Contrepoint doit être conforme aux règles établies; mais entre la partie en blanches et celle en noires, des rencontres et des rapports de dissonances peuvent se produire, si ces deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins *par degrés conjoints dans la partie en noires*.

EX:

Ces rencontres peuvent encore se produire, même par mouvement semblable: 1° lorsqu'il y a broderie de la noire, ou encore retour sur cette noire par arpège et par mouvement contraire; 2° si les notes qui forment dissonance sont l'une et l'autre de passage et *procèdent par mouvement conjoint*.



Il est bon de faire remarquer que les rapports de 7<sup>e</sup> et de 9<sup>e</sup> qui précèdent, très praticables dans ces conditions, deviennent inadmissibles présentés à l'état de renversement, *en contact de seconde*.

Il n'est question dans les observations précédentes que des rapports qui se produisent *simultanément à l'émission* de la blanche et de la noire, car l'exemple suivant est excellent, bien *EX* que la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7<sup>e</sup>.

5<sup>e</sup> — *Par analogie*, un changement d'accord peut coïncider avec une note étrangère à l'harmonie, dans le cas seulement où les deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins par *mouvement contraire dans les deux parties* et par *degrés conjoints dans la partie en noires*.

6<sup>e</sup> — Dans les règles générales, le **N.B.** du 7<sup>e</sup> dit que, comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>. Cependant à mesure que les difficultés se multiplient, et surtout dans les *mélanges*, on pourra parfois se départir de la rigueur de cette règle, lorsque ces fautes seront séparées par une mesure entière.

7<sup>e</sup> — Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2<sup>de</sup> avec la partie en noires. Cette même entrée en rapport de 9<sup>e</sup> — notamment la 9<sup>e</sup> majeure — est très admissible.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie avec les valeurs alternées, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

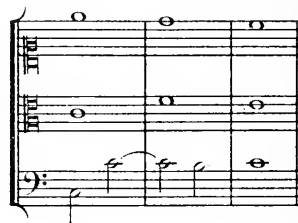
C. D.

(1) Ces deux 7<sup>es</sup> sont excellentes, l'une étant le résultat d'une triserie, et l'autre une note de passage.

# CONTREPOINT A 3 PARTIES

## 4<sup>e</sup> Espèce – Syncopes.

1<sup>re</sup> – Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en rondes et d'une partie en *syncopes*.



2<sup>o</sup> – L'accord de 5<sup>te</sup> diminuée, préparé par la syncope peut être employé:

3<sup>o</sup> – Lorsque le chant donné est à la partie supérieure et que les syncopes sont à la deuxième partie, on tolère à la dernière mesure l'8<sup>ve</sup> directe entre les deux parties extrêmes, pour éviter l'unisson entre les deux parties graves.



4<sup>o</sup> – Les harmonies suivantes, peu usitées des anciens, peuvent cependant être employées utilement.



5<sup>o</sup> – Bien que le retard de la 3<sup>re</sup> par la 4<sup>te</sup> dans l'accord de 6<sup>te</sup> n'ait pas l'accent d'une dissonance, on peut pourtant l'employer pour ne pas interrompre les syncopes:



6° — L'accord de 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup> peut être employé avec préparation de la 4<sup>te</sup> à la fin du Contrepoint, mais seulement comme retard et dans la forme suivante;



7° — Malgré la difficulté qui résulte de l'emploi des syncopes, on doit s'efforcer de ne pas faire plus de trois tierces de suite dans les deux parties en rondes.

8° — On emploiera avec réserve la syncope formant le retard de la basse doublée de l'accord de 6<sup>te</sup> du 3<sup>e</sup> et du 7<sup>e</sup> degré du mode majeur.



9° — Dans les espèces syncopées, on peut s'affranchir de l'obligation de commencer la partie enContre-point par l'8<sup>ve</sup>, la 5<sup>te</sup> ou l'unisson.

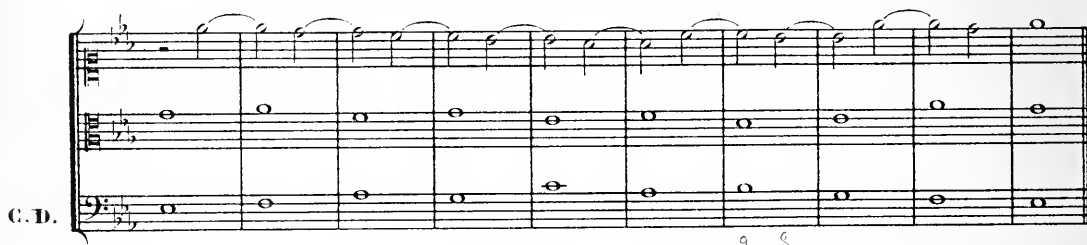


10° — Les autres règles données pour la même espèce à deux parties restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les syncopes, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.



C. D.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with beamed pairs. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes.

C. D.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with beamed pairs. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes.

C. D.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with beamed pairs. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes. Below the system, the numbers "9 8" are written.

C. D.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with beamed pairs. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes.

C. D.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, containing a series of eighth notes with beamed pairs. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a series of whole notes.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

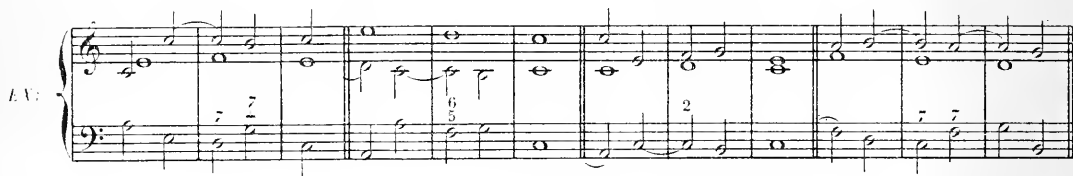
### Mélange des rondes, blanches et syncopes.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *syncopes*.

2<sup>re</sup> — Dans ce mélange, les dissonances de 2<sup>de</sup>, 7<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup>, employées dans la partie en syncopes, font quelquefois leur *résolution* sur un autre accord que celui qu'elles paraissent annoncer.



3<sup>re</sup> — L'accord de 7<sup>e</sup>, son 1<sup>er</sup> et son 3<sup>e</sup> renversements peuvent être souvent et heureusement employés.



4<sup>re</sup> — Les règles précédentes restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches et les syncopes, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.


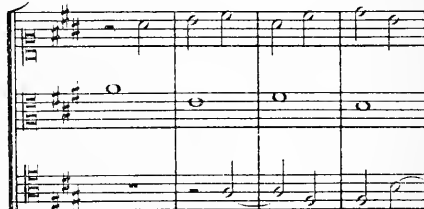


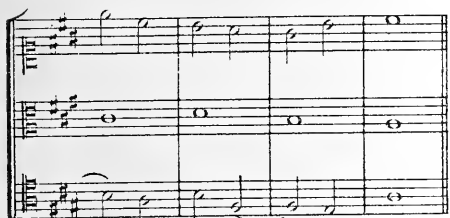
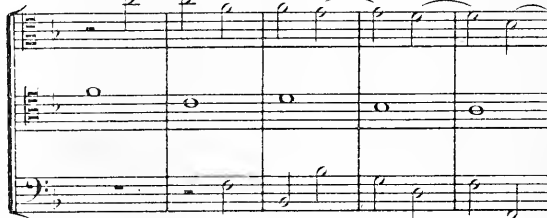
(1) Cette 5<sup>me</sup> directe entre les deux parties inférieures est tolérée d'us celle espérée.


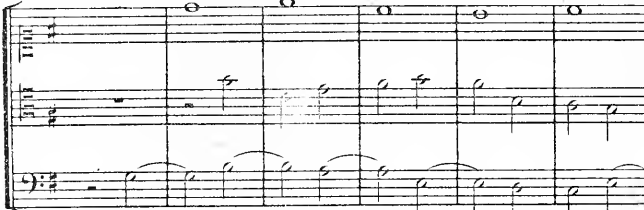
On remarquera d'ailleurs que, l'insure que les difficultés augmentent, la sévérité des règles diminue.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.  C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### Mélange des rondes, noires et syncopes.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en noires et d'une partie en syncopes.

2<sup>de</sup> — Ainsi que je l'ai déjà fait observer, à mesure que les difficultés se multiplient, la sévérité des règles peut être légèrement atténuée en ce qui concerne les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>, c'est-à-dire que, dans les mélanges de ce genre, les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>ves</sup>, entre les noires et les rondes, sont tolérées, séparées par deux ou trois noires, à l'exception de celles qui sont produites entre la 1<sup>ère</sup> noire ou la 2<sup>e</sup> noire d'une mesure et la 1<sup>ère</sup> noire de la mesure suivante.

3<sup>de</sup> — Les autres règles précédentes restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, noires et syncopes alternées, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

(1)

C. D.

(2)

(1) Dans les espèces difficiles, on peut, comme on le voit ici, faire deux accords dans la 1<sup>re</sup> mesure.

On voit aussi la partie d'Alto commencer par la 3<sup>e</sup>; la difficulté de l'espèce et l'élégance du mouvement mélodique autorisent cette licence.

(2) Cette réalisation peut se pratiquer comme dans le cas présent, la résolution se fait sur une autre note que l'8<sup>ve</sup> et si les parties procèdent par mouvement contraire conjoint, mais très exceptionnellement.



## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### 5<sup>me</sup> Espèce — Contrepoint fleuri.

1<sup>re</sup> — Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.

La 1<sup>re</sup> comprend *deux parties en rondes et une en Contrepoint fleuri.*

La 2<sup>e</sup> est un mélange d'une partie en rondes, une en blanches et une en Contrepoint fleuri.

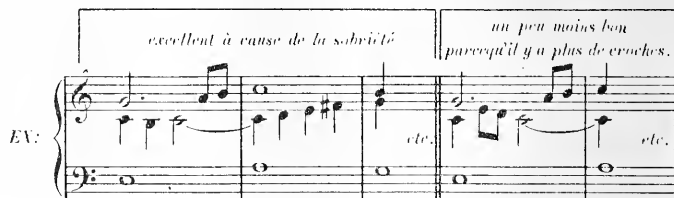
La 3<sup>e</sup> se compose d'une partie en rondes et deux en Contrepoint fleuri.

2<sup>o</sup> — Lorsque le Contrepoint est fleuri dans une seule partie, les deux autres parties en rondes ne doivent pas faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite; et si le Contrepoint est fleuri dans deux parties, ces deux parties ne doivent pas non plus faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

3<sup>o</sup> — Dans la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> manière de pratiquer ce Contrepoint, on peut mettre le point après une blanche.



4<sup>o</sup> — On doit être très sobre de croches et n'en pas mettre plus de deux par mesure dans la même partie; elles ne doivent être employées, comme précédemment, que dans la 2<sup>e</sup> partie du temps.



5<sup>o</sup> — Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1<sup>re</sup> mesure avec des valeurs différentes, mais il est plus élégant de les faire entrer successivement dans les deux premières mesures. Dans ce cas, la partie qui entre dans la seconde mesure n'est plus soumise à l'obligation de commencer par tel ou tel degré.



6<sup>o</sup> — Lorsqu'il y a deux parties en Contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde, mais non dans deux mesures successives.



7<sup>o</sup> — Pour la correction absolue des 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> directes, les règles précédentes doivent être appliquées; cependant, dans les passages difficiles et dans les parties autres que les deux extrêmes, elles peuvent être tolérées si l'une des deux procède par degré conjoint.

8<sup>e</sup>—Le rythme de deux noires au début d'une mesure, suivi d'une blanche non syncopée, n'a plus d'inconvénient si une autre partie émet la 4<sup>e</sup> noire de la mesure.



9<sup>e</sup> Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur, selon l'espèce dont on se sert.

### EXERCICES.

Avec le Contrepoint fleuri dans une seule partie, et avec le mélange de rondes, blanches et fleuri, mettre le chant donné deux fois à chaque partie, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

Avec le Contrepoint fleuri dans deux parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne *trois combinaisons* pour chaque thème.

### EXEMPLE DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

EXEMPLE COMPLET DE LA 1<sup>re</sup> MANIÈRE.
EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA 2<sup>de</sup> MANIÈRE.
(1) Voir la remarque § 7<sup>bis</sup> du Contrepoint florissant à 2 parties.

C.D. C.D.

EXEMPLES COMPLETS DE LA 3<sup>e</sup> MANIÈRE.

C.D. C.D. C.D. C.D.

Mélanges.

On pourrait mélanger le Contrepoint fleuri avec des blanches, noires et syncopes; on aurait les combinaisons suivantes:

Une partie en *rondes*, une en *noires*, une en *fleuri*.

Une partie en *rondes*, une en *syncopes*, une en *fleuri*.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges, qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 1<sup>re</sup> Espèce — Note contre note.

Tous les principes concernant le Contrepoint de la même espèce à trois parties restent en vigueur pour celui-ci. On y ajoutera la *faculté de pratiquer*, mais avec réserve, l'unisson entre le *Ténor et la Basse*.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, ce qui donne lieu à *quatre combinaisons* pour chaque thème. Il reste toujours entendu que l'élève doit s'exercer sur chaque espèce avec des Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu facile et naturel.

### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

The image displays four musical staves, each labeled 'C.D.' (Chant donné), arranged in a 2x2 grid. Each staff contains a single melodic line with notes and rests, representing a complete example of a four-part counterpoint exercise in the first species (note against note). The staves are arranged in a 2x2 grid. The first staff (top left) is in C major, the second (top right) is in D minor, the third (bottom left) is in E minor, and the fourth (bottom right) is in F major. Each staff shows a single melodic line with notes and rests, demonstrating the exercise.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 2<sup>de</sup> Espèce — Deux notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties doivent servir de guide.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie en alternant les blanches, ce qui donne *douze combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) A partir du Contrepoint à 4 parties, la rigueur de la règle interdisant plus de 3 tierces de suite, peut *quelquefois* être atténuée en faveur de la ligne mélodique de la partie qui fait le Contrepoint.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Le sol et le fa pourraient être diésés dans cette mesure, ce qui donnerait la gamme mineure suivante, souvent employée par J. S. Bach:





C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ici la partie grave des rondes ne donne ni l'unisson, ni la quinte, ni l'8<sup>ve</sup>, mais bien la 3<sup>ve</sup>; cette disposition peut se pratiquer, à cause de la difficulté de l'aire autrement. En effet, les dispositions suivantes sont toutes incorrectes:

(2) La réalisation par degrés conjoints permet l'emploi de cette harmonie, souvent utilisée par J. S. Bach.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 3<sup>ème</sup> Espèce — 4 notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties restent en vigueur pour celle-ci.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, notes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes ascending and then descending. The second staff has a treble clef and contains whole notes. The third staff has a treble clef and contains whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes.

C. D.

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes ascending and then descending. The second staff has a treble clef and contains whole notes. The third staff has a treble clef and contains whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes.

C. D.

Third system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains whole notes. The second staff has a treble clef and contains whole notes. The third staff has a treble clef and contains a series of eighth notes ascending and then descending. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes.

C. D.

Fourth system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains whole notes. The second staff has a treble clef and contains whole notes. The third staff has a treble clef and contains whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes ascending and then descending.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 4<sup>ème</sup> Espèce — Syncopes.

1<sup>re</sup> — On doit toujours s'efforcer de compléter les accords; cependant, *pour éviter une faute grave*, et si l'on n'a pas d'autre moyen, on peut exceptionnellement les écrire incomplets.

2<sup>de</sup> — Dans les cas difficiles, une des parties en rondes peut faire entendre, simultanément avec les syncopes, *deux blanches* dans la même mesure:

EXEMPLE MONTRANT EN MÊME TEMPS L'EMPLOI D'ACCORDS DISSONANTS.

C. D.

3<sup>de</sup> — Rappelons que l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.

EX:

4<sup>de</sup> — Les autres règles de la même espèce à 3 parties restent en vigueur.

## EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, syncopes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with whole and half notes. The bottom staff contains a bass line with whole and half notes. There are two measures of rests in the second and third staves, marked with a circled 'X'.

C. D.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with whole and half notes. The bottom staff contains a bass line with whole and half notes. There are two measures of rests in the second and third staves, marked with a circled 'X'.

C. D.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with whole and half notes. The bottom staff contains a bass line with whole and half notes. There are two measures of rests in the second and third staves, marked with a circled 'X'.

C. D.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves contain a harmonic accompaniment with whole and half notes. The bottom staff contains a bass line with whole and half notes. There are two measures of rests in the second and third staves, marked with a circled 'X'.

C. D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final whole note. The second and third staves have a soprano and alto clef respectively, both with a key signature of one flat. They contain whole notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing whole notes. The system is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

Second system of the musical score. It follows the same four-staff structure. The top staff continues the melodic line. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff contains whole notes. The system is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

Third system of the musical score. It follows the same four-staff structure. The top staff continues the melodic line. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff contains whole notes. The system is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

Fourth system of the musical score. It follows the same four-staff structure. The top staff continues the melodic line. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff contains whole notes. The system is divided into measures by vertical bar lines.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## Mélanges.

Il peut y avoir plusieurs mélanges donnant lieu à de nombreuses combinaisons :

*Rondes, blanches, noires.*

*Rondes, blanches, syncopes.*

*Rondes, noires, syncopes.*

*Rondes, blanches, noires, syncopes.*

Le dernier résumant les trois autres, il suffira de s'exercer seulement sur celui-là, en observant les règles suivantes :

1<sup>re</sup>—Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure*.

2<sup>de</sup>—Il est bien entendu de nouveau que si les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> sont séparées par un *accord étranger*, les *fautes n'existent plus*.

3<sup>de</sup>—Il suffit dans cette espèce de *deux ou trois noires* pour sauver les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>tes</sup>, à condition toutefois que la *seconde* ne se produise jamais sur la 1<sup>ère</sup> noire de la mesure.

4<sup>de</sup>—Les autres règles précédentes restent en vigueur.



5<sup>de</sup>—Les parties doivent entrer *autant que possible* successivement. *EX :*

## EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, en alternant les valeurs, ce qui donne les 4 *combinaisons suivantes* pour chaque thème :

1 <sup>re</sup>	2 <sup>de</sup>	3 <sup>de</sup>	4 <sup>de</sup>
syncopes	noires	blanches	rondes
noires	blanches	rondes	syncopes
blanches	rondes	syncopes	noires
rondes	syncopes	noires	blanches

## EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

C. D.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

<sup>(1)</sup> En raison de la difficulté de l'espèce, la doublure de la résolution de la dissonance par un mouvement direct, qui serait fantaisie avec des valeurs de blanches, devient possible ici, la fondamentale et est séparée de la note résolutive de la 7<sup>e</sup> par un mouvement donnant le mouvement contraire.

EA:



# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 5<sup>ème</sup> Espèce — Fleuri dans une, deux et trois parties.

1<sup>re</sup> — Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente espèce.

Rappelons qu'on peut employer la valeur de ronde assez fréquemment, lorsqu'il y a au moins deux parties fleuries. Rappelons aussi que deux parties en mouvement peuvent se rencontrer en dissonance, à la condition que toutes deux procèdent par degrés conjoints.



### EXERCICES.

Pour le Contrepoint fleuri dans une et dans deux parties, mettre le Chant donné trois fois à chaque partie, valeurs alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

Pour le Contrepoint fleuri dans trois parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne quatre combinaisons pour chaque thème.

### EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS UNE PARTIE.

C. D.

A musical notation example showing four combinations of counterpoint with a single part. The notation is arranged in two systems, each with four staves. The first system shows a single part with a counterpoint, and the second system shows a single part with a counterpoint. The notation is labeled 'C. D.' and 'C. D.'.

C. D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for voices (Soprano and Alto) and the bottom two are for piano (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a simple harmonic setting with whole and half notes.

C. D.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The vocal parts have more melodic movement, including eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment remains mostly harmonic with whole and half notes.

EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS DEUX PARTIES.

C. D.

Third system of the musical score. This system introduces more complex counterpoint in the vocal parts, with flowing sixteenth-note passages. The piano accompaniment continues to provide a harmonic foundation with whole and half notes.

C. D.

Fourth system of the musical score. The vocal parts continue with intricate counterpoint, featuring many beamed sixteenth notes. The piano accompaniment remains simple, with whole and half notes.

C. D.

C. D.

EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

L'élève doit s'exercer longtemps sur ces différentes espèces de Contrepoint fleuri à 4 parties, notamment sur la dernière, où le Contrepoint est fleuri dans trois parties.

Il faut arriver avec cette espèce, à acquérir la *simplicité*, la *pureté*, la *belle ligne mélodique* et l'*intérêt polyphonique* soutenu dans toutes les parties. *Aucun travail ne peut servir davantage à l'assouplissement de la main et ne peut mieux préparer à l'étude de la Fugue.* On ne saurait donc trop s'y appesantir.

## Mélanges.

Divers mélanges donnant lieu à un très grand nombre de combinaisons peuvent se pratiquer avec le Contrepoint fleuri.

*Rondes, fleuri, blanches, noires.*

*Rondes, fleuri, blanches, syncopes.*

*Rondes, fleuri, noires, syncopes.*

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

## Note contre note et fleuri.

1<sup>o</sup>— Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter seulement les atténuations suivantes:

2<sup>o</sup>— Dans l'espèce en rondes, une note peut être répétée deux fois, c'est-à-dire *entendue trois fois de suite*.

3<sup>o</sup>— Il suffit de deux ou trois noires, ou de valeurs équivalentes, pour sauver les 5<sup>es</sup> et les 8<sup>es</sup>, à condition toutefois que la seconde 5<sup>e</sup> ou la seconde 8<sup>e</sup> *n'arrive pas sur le temps fort de la mesure*.

4<sup>o</sup>— Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

5<sup>o</sup>— Rappelons qu'on peut faire des rondes dans le Contrepoint fleuri, mais qu'autant que possible on n'en doit pas faire *plus de deux de suite* dans la même partie.

6<sup>o</sup>— Il est bien entendu que les diverses atténuations concernant l'espèce fleurie, et motivées par l'augmentation du nombre des parties, ne sont valables *qu'au fur et à mesure que ce nombre est atteint par suite de l'entrée successive de celles-ci*.

Il devra être tenu compte de cette observation, *qui sera également applicable au Contrepoint à 6, 7 et 8 parties*.

### EXERCICES.

Dans tous les Contrepoints à 5, 6, 7 et 8 parties, mettre le Chant donné une fois à la basse, une fois au milieu et une fois à la partie supérieure.

Deux espèces seulement sont usitées: Rondes dans toutes les parties et fleuri dans toutes les parties, excepté celle qui contient le Chant donné.

#### EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

C. D.

C. D.

C. D.

System 1 of the musical score for C. D. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The other four staves have different clefs (alto, tenor, and bass). The notation includes whole notes, half notes, and rests, with some notes marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics.

## EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

System 2 of the musical score for C. D. It consists of five staves. The notation is more complex, featuring eighth and sixteenth notes, as well as rests. The dynamics 'f' and 'p' are used throughout the system.

C. D.

System 3 of the musical score for C. D. It consists of five staves. The notation continues with eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics 'f' and 'p' are used throughout the system.

C. D.

System 4 of the musical score for C. D. It consists of five staves. The notation continues with eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics 'f' and 'p' are used throughout the system.

# CONTREPOINT A 6 PARTIES

## Note contre note et fleuri.

- 1<sup>re</sup> Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit:
- 2<sup>re</sup> *Par mouvement contraire*, les 8<sup>ves</sup> et les 5<sup>les</sup> sont permises sur les temps *forts* ou *faibles* entre toutes les parties, *excepté les deux extrêmes*.
- 3<sup>re</sup> Deux quintes, *dont la seconde est diminuée*, sont permises.
- 4<sup>re</sup> L'unisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.
- 5<sup>re</sup> Les 5<sup>les</sup> et les 8<sup>ves</sup> directes entre les deux parties extrêmes restent soumises aux règles précédentes. Entre les autres parties, elles sont permises sur tous les degrés, par mouvement conjoint ou disjoint.

### EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

C. D.

This musical score system, labeled 'C. D.', contains six staves. Above the staves, there are twelve symbols indicating intervals or movements: a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, and a circle with a diagonal line. The staves contain musical notation with notes and rests, illustrating the rules of counterpoint.

C. D.

This musical score system, also labeled 'C. D.', contains six staves. Above the staves, there are twelve symbols indicating intervals or movements: a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, and a circle with a diagonal line. The staves contain musical notation with notes and rests, illustrating the rules of counterpoint.

C.D.

## DEUX EXEMPLES — CONTREPOINT FLEURI.

C.D.

C.D.



C. D.

(D)

C. D.

C. D.

(D) l'entrée d'une partie en Contrepoint fleuri, dans toute mesure autre que la 1<sup>re</sup>, peut se pratiquer en croisement et en valeur de noire, si cette partie procède immédiatement par un saut d'8<sup>ve</sup>.

# CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

## Note contre note et fleuri.

1<sup>re</sup>—Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2<sup>o</sup>—Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3<sup>o</sup>—La 5<sup>te</sup> directe est tolérée dans les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par degrés conjoints et que l'harmonie repose sur un des bons degrés.

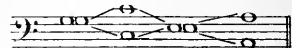
4<sup>o</sup>—L'8<sup>te</sup> directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5<sup>o</sup>—On peut faire entendre à la fois *la note qui retarde* et *la note retardée*, à la condition toutefois qu'il y ait entre elles une distance d'au moins une 9<sup>te</sup>, produite par mouvement contraire et conjoint.

EX:

6<sup>o</sup>—Les changements de position ou d'état de l'accord détruisent les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>tes</sup> si elles sont *séparées par une mesure*.

7<sup>o</sup>—Entre les deux parties les plus graves seulement on peut aller de l'8<sup>ve</sup> à l'unisson et réciproquement:



8<sup>o</sup>—L'unisson est toléré, par mouvement semblable ascendant, entre deux parties, si l'une des deux est *la basse* et l'autre *la note sensible*;

EX:

9°— Dans le Contrepoint fleuri de ces deux espèces, la valeur de rondes pourra être plus souvent employée que dans les espèces précédentes, et *plusieurs fois de suite dans la même partie*. Cela devient même nécessaire, afin d'éviter qu'avec un aussi grand nombre de parties sans cesse en mouvement, le Contrepoint ne devienne sautillant et ne perde de la gravité de style qui doit caractériser ce genre de composition.

10°— L'intervalle de 6<sup>te</sup> maj. est toléré.

11°— On ne devra, bien entendu, user de toutes les licences ci-dessus signalées qu'avec la plus grande sobriété possible.

CONTREPOINT A 7 PARTIES NOTE CONTRE NOTE — EXEMPLE COMPLET.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTEPOINT A 7 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves are alto and tenor lines, each with a C-clef. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 16th-century French lute tablature, with notes often beamed together in groups of four or six. The notation includes various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, and features many accidentals (sharps and naturals) to indicate the specific pitches on the fretted strings.

C. D.

The second system of the musical score continues the piece with seven staves, maintaining the same instrumentation and notation as the first system. The musical texture is complex, with multiple voices moving in parallel motion and often featuring intricate rhythmic patterns. The use of beamed notes and frequent accidentals is characteristic of the style, designed to be transcribed into lute tablature.

C. D.

The third system of the musical score concludes the piece with seven staves. The notation remains consistent with the previous systems, showing the continuation of the seven-part contrapuntal texture. The final measures of the system show the resolution of the various voices, with many notes held as whole or half notes.

CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE - EXEMPLE COMPLET.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of eight staves. The notation is arranged in two columns and two rows. Each system represents a complete example of 8-part counterpoint, note against note. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The systems are labeled 'C.D.' (Cantata Duet) in the left margin of each system.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

## CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

The musical score consists of two systems, each containing four staves. The first system is labeled 'C.D.' at the bottom left. The second system is labeled 'C.D.' at the top center. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex interplay of eighth and sixteenth notes across the eight parts, with various rests and ties. The notation includes clefs (soprano, alto, tenor, bass), key signatures, and time signatures.

## REMARQUE SUR LES VALEURS CHOISIES ET A CHOISIR POUR LES THÈMES DES CHANTS DONNÉS.

Si jusqu'ici j'ai fait choix de la valeur de rondes pour établir les thèmes des Chants donnés, c'est que cette valeur se prête plus qu'aucune autre à la réalisation des combinaisons variées que présentent les diverses espèces de Contrepoint que nous avons étudiées jusqu'ici. Ce n'est pas à dire qu'on ne puisse s'exercer sur des Chants composés d'autres valeurs, par exemple celle de ronde pointée (mesure à  $\frac{3}{2}$ ) ou celle de deux rondes (mesure à  $\frac{4}{2}$ ).

L'élève ne peut que profiter en reprenant quelques uns des Contrepoints précédents, et en s'y exerçant, sous la forme du Contrepoint fleuri, avec ces nouvelles valeurs, dont nous allons du reste nous servir exclusivement pour le Contrepoint à deux chœurs.

## CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS.

Ce Contrepoint offre un intérêt très particulier en ce qu'il forme à la fois un tout, et que ce tout est subdivisé en deux groupes indépendants, de quatre voix chacun, se répondant, s'alternant, s'unissant enfin et se confondant dans une plénitude de sonorité remplie de majesté et de grandeur.

Chacun des deux chœurs doit, pour ainsi dire, former une harmonie complète se suffisant à elle-même.

Pour que l'effet soit vraiment imposant, il ne doit pas y avoir de solution de continuité, c'est-à-dire qu'un des deux chœurs ne doit jamais terminer une période sans que l'autre chœur ne vienne en quelque sorte se souder à lui par des entrées partielles ou totales. — Il ne faut pourtant point considérer cela comme une condition absolue. —

Les deux chœurs peuvent commencer en alternant, mais généralement ils commencent ensemble, se séparent, puis se réunissent pour la conclusion.

On peut s'exercer à cette forme très noble de Contrepoint avec des Chants donnés formant la basse de chacun des deux chœurs, ou sans Chant donné.

Les règles sont les mêmes que pour le Contrepoint fleuri à 8 parties, avec cette distinction que les valeurs sont d'un caractère plus large et appartiennent, comme on l'a remarqué plus haut, aux mesures  $\frac{4}{2}$  et  $\frac{3}{2}$ . Le sentiment pent, doit même avoir un caractère plus moderne; les marches d'harmonie y peuvent être employées; les modulations sont plus fréquentes, et la cadence finale comporte presque toujours une 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, dans les conditions antérieurement prescrites.

On voit que, tout en conservant le style sévère du Contrepoint que nous avons pratiqué jusqu'ici, il y a un pas en avant vers l'émancipation et vers l'art moderne, *pas que la Fugue nous aidera à franchir tout-à-fait.*

L'élève doit s'exercer assez longtemps sur cette espèce de Contrepoint; elle lui offrira un intérêt qui attachera beaucoup son esprit et qui contribuera à la fois à l'assouplissement de sa main et à l'élevation de son style.

### EXEMPLES.

#### CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

The image displays a musical score for two choirs, labeled '1<sup>er</sup> CHŒUR' and '2<sup>d</sup> CHŒUR'. Each choir is represented by a system of four staves: two for voices (Soprano and Alto) and two for instruments (Tenor and Bass). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/2 time signature. The score consists of two systems, each with five measures. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and dynamic markings. A specific note in the second system is marked with a circled '1'.

(1) La répétition de la blanche s'explique ici, étant le début d'un fragment nouveau.





## CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

1<sup>er</sup> CHŒUR.

This system contains the first four measures of the first choir's part. It is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music begins with a whole rest in the Soprano part, followed by a half note G4 and a whole note A4 in the first measure. The other parts enter in the second measure with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

2<sup>d</sup> CHŒUR.

This system contains the first four measures of the second choir's part. It is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music begins with a whole rest in the Soprano part, followed by a half note G4 and a whole note A4 in the first measure. The other parts enter in the second measure with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

This system contains measures 5 through 8 of the musical piece. It is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

This system contains measures 9 through 12 of the musical piece. It is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

On voit par les deux exemples qui précèdent quel intérêt offre cette espèce de Contrepoint, combien les parties peuvent se mouvoir avec souplesse et indépendance, quel caractère il convient de lui donner, et l'effet puissant qui doit résulter à l'exécution d'une telle disposition vocale. — C'est l'art Choral dans toute sa splendeur.

On peut écrire à un plus grand nombre de parties — quelques maîtres l'ont fait — mais l'effet n'en est pas plus grand et on peut dire que c'est presque toujours au détriment de la pureté de l'écriture.

### EXERCICES.

S'exercer avec des Chants donnés d'abord, qui serviront de basse à chacun des deux chœurs, et ensuite sans Chant donné, c'est-à-dire en composant toutes les parties.

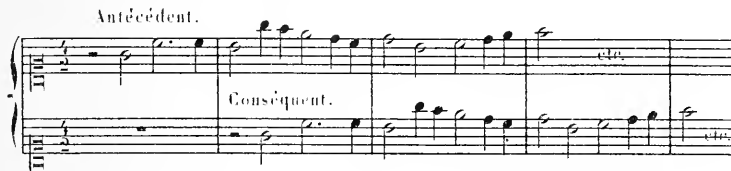
FIN DE LA 1<sup>re</sup> PARTIE.

## 2.<sup>e</sup> PARTIE.

### IMITATIONS.

On appelle *Imitation* la reproduction à un intervalle quelconque, par une partie, d'une période, d'un fragment proposés par une autre partie.

La partie qui propose s'appelle *antécédent*; l'autre, *conséquent*.



Le *conséquent* ne répond pas toujours complètement à l'*antécédent* et peut devenir *antécédent* à son tour.

L'imitation est *régulière* quand les intervalles qui la composent sont *exactement* semblables à ceux de la partie qui a proposé, c'est-à-dire quand on répond par exemple à une 3<sup>e</sup> majeure par une 3<sup>e</sup> majeure, à une 2<sup>de</sup> mineure par une 2<sup>de</sup> mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2<sup>de</sup> mineure par une 2<sup>de</sup> majeure, etc...

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

- 1<sup>re</sup> L'imitation par mouvement semblable.
- 2<sup>e</sup> L'imitation par mouvement contraire.
- 3<sup>e</sup> L'imitation par mouvement rétrograde.
- 4<sup>e</sup> L'imitation par augmentation.
- 5<sup>e</sup> L'imitation par diminution.
- 6<sup>e</sup> L'imitation par contretemps.
- 7<sup>e</sup> L'imitation interrompue.
- 8<sup>e</sup> L'imitation périodique.
- 9<sup>e</sup> L'imitation canonique.

On en pourrait peut-être trouver d'autres; celles-là du moins sont les plus importantes et les plus usitées.

Le *style* employé est celui du *Contrepoint à deux Chœurs*.

1<sup>re</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT SEMBLABLE, A 2 PARTIES.

Cette imitation peut se faire à l'unisson, à tous les intervalles supérieurs et inférieurs, et à l'8<sup>ve</sup>.

## EXEMPLES.

## A L'UNISSON.

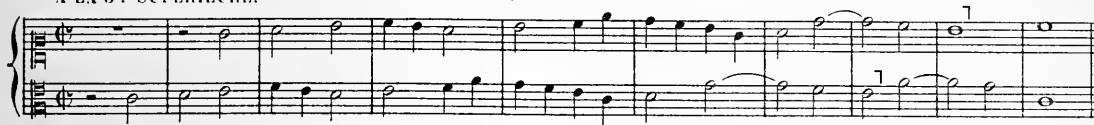
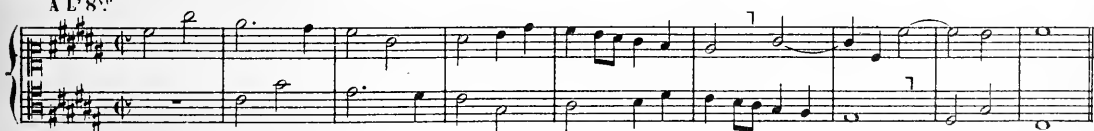
A LA 2<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 2<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

A LA 3<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 3<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

A LA 4<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 4<sup>te</sup> INFÉRIEURE.A LA 5<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.A LA 5<sup>te</sup> INFÉRIEURE.A LA 6<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.A LA 6<sup>te</sup> INFÉRIEURE.A LA 7<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.A LA 7<sup>te</sup> INFÉRIEURE.A L'8<sup>ve</sup>

## EXERCICES.

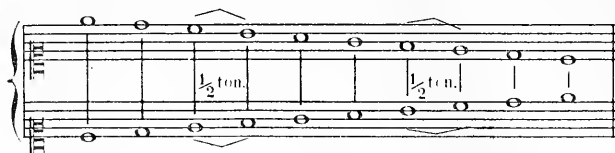
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8<sup>ve</sup>. Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2<sup>e</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, A 2 PARTIES.

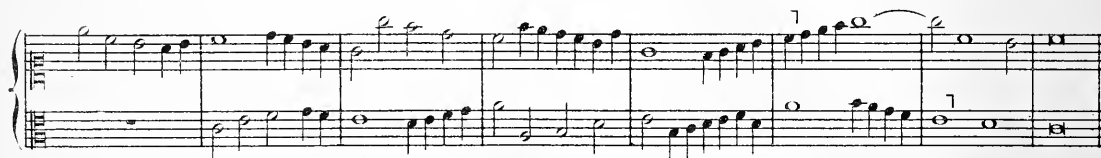
Cette imitation est *régulière* ou *irrégulière*, selon que le rapport des intervalles, comme il a été dit plus haut, est exactement semblable ou non.

Pour faciliter le travail de ces imitations, on établit des gammes en sens inverse qui sont un guide sûr et qui indiquent ce que doit être le *conséquent* par rapport à l'*antécédent*:

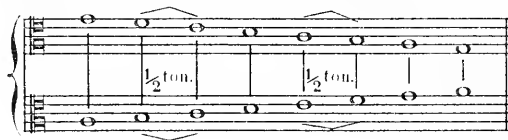
## GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.



## EXEMPLE.



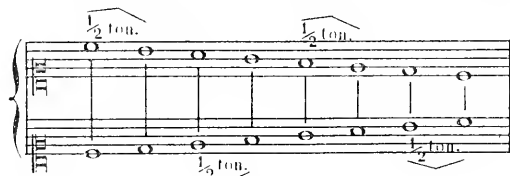
## AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.



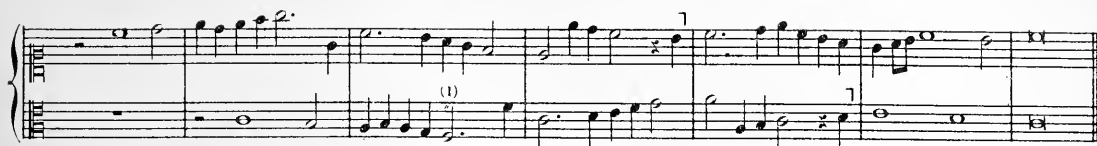
## EXEMPLE.



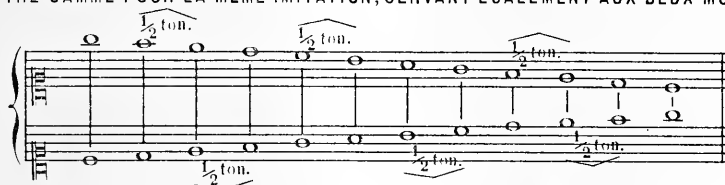
## GAMME POUR IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, SERVANT AUX DEUX MODES.



## EXEMPLES.



AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, SERVANT ÉGALEMENT AUX DEUX MODES.



## EXEMPLES.



## EXERCICES.

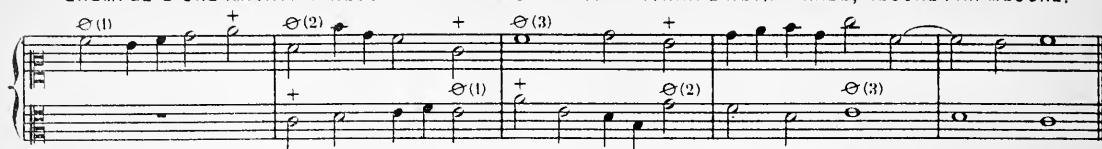
A partir d'ici jusqu'à la fin des imitations à deux parties, il suffira que l'élève fasse un exemple de chaque espèce, afin de savoir en quoi consiste ce travail, qui est plutôt un travail de patience et de combinaisons qu'un travail purement musical. Dans certaines compositions on peut pourtant trouver l'utilisation heureuse de ces ressources, si elles sont employées discrètement et mises au service de thèmes saillants et caractéristiques.

3<sup>e</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, A 2 PARTIES.

Tout ce qui précède s'applique à cette imitation, qui peut se faire, soit *mesure par mesure*, soit *période par période*. On imite la phrase ou le fragment de phrase en commençant par la dernière note et en rétrogradant jusqu'à la première par mouvement contraire. Les exemples suivants en feront comprendre clairement le mécanisme.

(i) Dans ces travaux d'imitations, on peut quelquefois faire dépasser aux voix, dans une limite modérée, leur tessiture ordinaire.

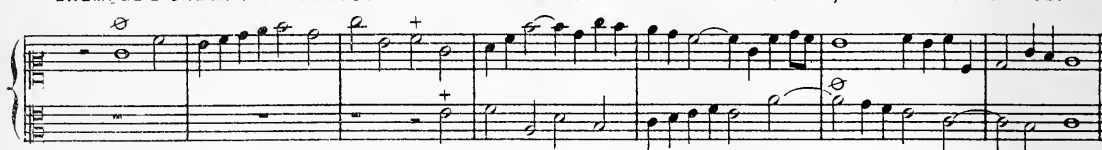
## EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.



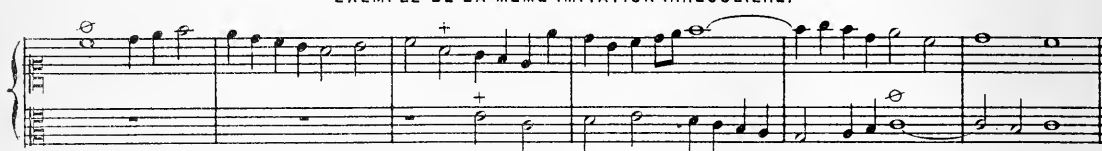
## EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.



## EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.



## EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.



On remarquera que ce qui précède ne concerne que l'imitation par mouvement *contraire* rétrograde; celle par mouvement *semblable* rétrograde est moins difficile à traiter et peut se pratiquer avec tous les intervalles; nous en voyons ci-dessous un seul exemple, suffisant du reste pour en montrer la texture à l'élève.

## EXEMPLE D'UNE IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT SEMBLABLE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.



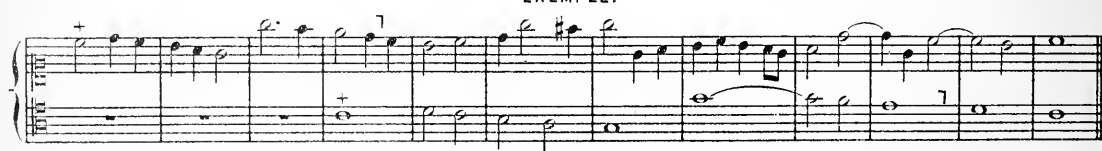
## EXERCICES.

Faire, comme il vient d'être indiqué, un exemple de chaque espèce d'imitation par mouvement *contraire* rétrograde. Quant à celles par mouvement *semblable* rétrograde, l'élève peut également s'y exercer, bien que présentant une difficulté moindre.

4<sup>e</sup> IMITATION PAR AUGMENTATION.

Cette imitation se fait en augmentant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

## EXEMPLE.





## 59. IMITATION PAR DIMINUTION.

Cette imitation se fait en diminuant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

## EXEMPLE.

## 60. IMITATION PAR CONTRETEMPS.

Cette imitation est celle où le conséquent répond aux valeurs accusant des temps forts ou des parties fortes de temps, par des valeurs accusant les temps faibles ou les parties faibles de temps, et réciproquement.

## EXEMPLE.

## 70. IMITATION INTERROMPUE.

Dans cette imitation, on interrompt toutes valeurs de l'antécédent par des silences de même durée.

## EXEMPLE.

## 8° — IMITATION PÉRIODIQUE.

Cette imitation est celle dont il a déjà été question au début de la seconde partie, c'est-à-dire où le *conséquent* ne répond qu'à une partie de l'*antécédent*, et peut même devenir *antécédent* à son tour.

Voir l'exemple que j'ai donné plus haut, page 73, auquel on peut ajouter les deux exemples suivants de Cherubini :



## 9° — IMITATION CANONIQUE.

L'imitation canonique n'est autre chose qu'une imitation se continuant *sans interruption* jusqu'à la Coda, et même se continuant à l'infini par une combinaison permettant de revenir toujours de la fin au commencement. On a appelé ces sortes d'imitations du nom général de : *Canons*.

L'imitation canonique est *finie*, lorsqu'elle se termine par une Coda; elle est *infinie* lorsqu'elle peut recommencer sans s'arrêter jamais. Les imitations à tous les intervalles, donnés comme exemples au commencement de cette seconde partie, sont en réalité des imitations canoniques *finies*. Il est inutile d'en redonner ici de nouveaux modèles. Il suffit de présenter une combinaison d'imitation canonique *infinie*.

## EXEMPLE D'IMITATION CANONIQUE INFINIE.



## EXERCICES.

Faire un exemple de chacune des imitations dont il vient d'être parlé : par *augmentation*, par *diminution*, par *contretemps*, *interrompue*, *périodique*, *canonique infinie*.

Si cela est nécessaire, l'élève pourra augmenter le nombre des exercices indiqués ici jusqu'à ce que sa main soit devenue souple et habile dans le maniement de ces diverses combinaisons.

(1) Il y a peut-être ici une petite négligence, qui peut du reste s'expliquer en supposant deux accords: celui de Fa et celui de Ré.



A LA 6<sup>te</sup> INFÉRIEURE.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accidentals.

A LA 7<sup>te</sup> INFÉRIEURE.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accidentals.

A LA 7<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accidentals.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accidentals.

Dans l'exemple précédent, au signe  $\oplus$ , on voit l'imitation interrompue pendant toute une mesure; *cette manière de procéder est excellente*. On peut également, comme on l'a remarqué à deux parties, intervertir le rôle de chaque partie en faisant du *conséquent l'antécédent*, et vice versa. Ces observations sont applicables à toutes les imitations qui vont suivre; je ne les renouvellerai donc pas.

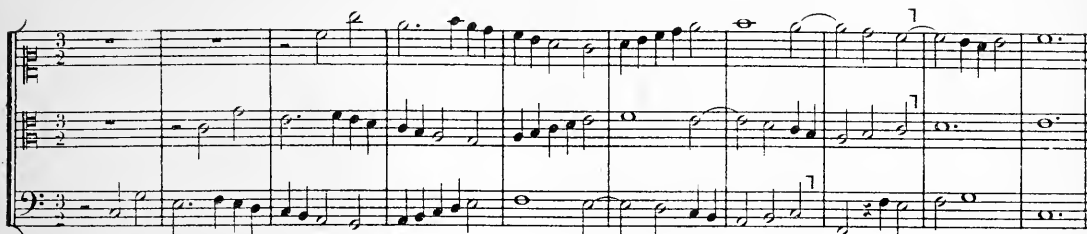
## EXERCICES.

Faire une imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur, et une à l'8<sup>ve</sup>, en se servant, comme nous l'avons fait dans les quatre exemples précédents, des deux Chants d'*Azzopardi*.

(1) Voici un exemple où, pour prolonger l'imitation le plus loin possible, la répétition de la note qui forme retard est d'un excellent effet, et parfaitement permise.

## 2° - A 3 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 3 PARTIES.

## EXEMPLES.



## 3° - A 4 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION ET UNE AD LIBITUM SUR UN CHANT DONNÉ.

## EXEMPLES.

A LA 2<sup>d</sup> SUPÉRIEURE.A LA 3<sup>e</sup> SUPÉRIEURE.

(1) Quand on peut, comme nous le faisons ici, donner à la partie ad libitum, un certain intérêt imitatif, même fragmentaire, l'ensemble ne peut qu'y gagner en un <sup>12</sup> et en style.

## 4° - A 4 PARTIES, DONT TROIS EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

## EXEMPLES.

## 5° - A 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

## EXEMPLES.

A musical score for 5, 6, 7, and 8 parts. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex arrangement of imitations and a mix of parts with and without a given melody. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some parts marked with a '7' indicating a specific rhythmic pattern.

6<sup>e</sup> - A 5, 6, 7 ET 8 PARTIES, soit avec toutes les parties en imitations, soit en y mélangeant des parties ad libitum, avec ou sans Chant donné. Je n'en donnerai pas d'exemples, l'élève arrivé à ce point de ses études, devant être en état de les chercher et de les trouver lui-même.

### EXERCICES.

L'élève s'exercera sur les cinq espèces précédentes; il devra faire plusieurs exemples de chacune d'elles jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu familier et facile.

#### EXEMPLE DE CHERUBINI

montrant un morceau régulier à 8 parties et 2 chœurs,  
composé en imitation inverse contraire.

A musical score for Cherubini's exercise, showing a theme and its response in inverse contrary imitation for two choirs. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The first section is labeled 'THÈME.' and the second section is labeled 'Réponse inverse contraire.' The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some parts marked with a '7' indicating a specific rhythmic pattern.

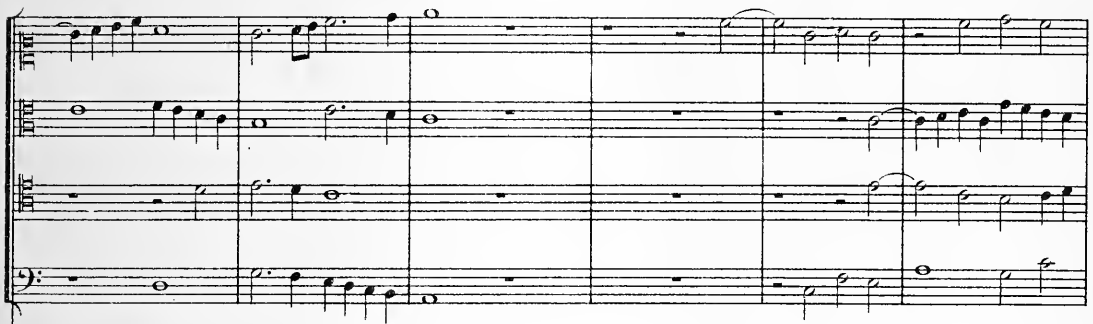
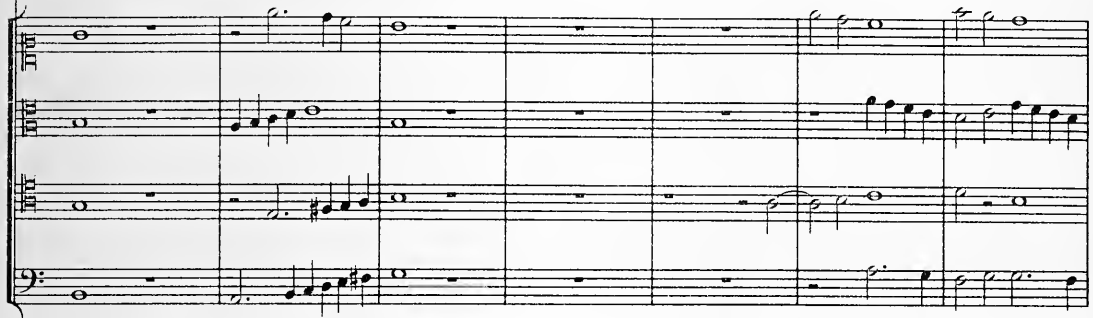
1<sup>er</sup> CHŒUR.

2<sup>d</sup> CHŒUR.

(9) L'auteur a laissé ici une petite négligence de réalisation (deux 8ves) qu'il est du reste facile de corriger en modifiant l'Alto et le Ténor comme il suit:







The image displays a musical score for a fugue, organized into three systems, each containing four staves (treble and bass clefs). The first system shows the initial entries of the voices. The second system continues the development. The third system is marked 'CODA.' and shows the final resolution. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

#### REMARQUE SUR L'EMPLOI DU GENRE CHROMATIQUE.

On remarquera pour la première fois dans ce morceau l'emploi du genre chromatique, dont on fera un usage assez fréquent dans la Fugue, et dont il sera parlé en temps opportun. L'élève peut s'exercer à la composition d'un Contrepoint de cette espèce, en se servant des gammes par mouvement contraire ayant la correspondance exacte des demi-tons. (Voir celles qui ont servi précédemment pour les Imitations par mouvement contraire.)

FIN DE LA 2<sup>e</sup> PARTIE.

# 3<sup>e</sup> PARTIE

## CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

La caractéristique de ces Contrepoints est *la possibilité de renverser les parties* qui les composent, de manière que chacune d'elles puisse devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l'harmonie, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> partie selon le nombre employé. (En ce qui concerne certaines espèces de Contrepoint *triple* et *quadruple*, la rigueur de ce principe n'est pas absolue; il en sera parlé en temps opportun).

Les différentes espèces de ces Contrepoints se décomposent ainsi qu'il suit:

1 <sup>re</sup> Contrepoint double à l'8 <sup>ve</sup>	7 <sup>me</sup> Contrepoint double à la 14 <sup>ve</sup>
2 <sup>o</sup> - id. à la 9 <sup>ve</sup>	8 <sup>o</sup> - id. à la 15 <sup>ve</sup>
3 <sup>o</sup> - id. à la 10 <sup>ve</sup>	9 <sup>o</sup> Contrepoint triple et quadruple à l'8 <sup>ve</sup>
4 <sup>o</sup> - id. à la 11 <sup>ve</sup>	10 <sup>o</sup> - id. à la 10 <sup>ve</sup>
5 <sup>o</sup> - id. à la 12 <sup>ve</sup>	11 <sup>o</sup> - id. à la 12 <sup>ve</sup>
6 <sup>o</sup> - id. à la 13 <sup>ve</sup>	

Des règles spéciales seront données pour chaque espèce, mais il convient de présenter les observations générales suivantes:

Les différentes parties d'un Contrepoint *double*, *triple* ou *quadruple*, doivent, autant par les valeurs des notes que par le contour mélodique, se distinguer le plus possible les unes des autres, de manière que, à l'audition, l'oreille les perçoive et les reconnaisse facilement.

Le style est celui du *Contrepoint fleuri*; comme dans ce dernier Contrepoint, les parties doivent *entrer successivement*.

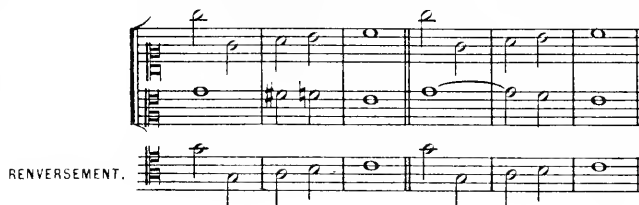
Les croisements ne doivent être pratiqués qu'avec une grande sobriété et non sans raison, parce qu'ils ne produisent au renversement aucun changement, soit dans les intervalles, soit dans la disposition respective des parties.

Dans les Contrepoints autres que ceux à l'8<sup>ve</sup>, il est quelquefois nécessaire d'altérer les intervalles en les renversant.

Dans certaines espèces de ces Contrepoints, non les meilleures, on ne peut éviter l'usage des dissonances au temps faible.

Le mouvement diatonique, exclusivement adopté jusqu'ici, devra toujours, *et de beaucoup*, être préféré pour les études qui vont suivre; il donne de la gravité et de la noblesse au style. Cependant, on pourra se servir, *avec réserve*, du mouvement chromatique, dont on fera bientôt un usage assez fréquent dans la Fugue. C'est un acheminement.

Lorsqu'on usera du genre chromatique, ou lorsqu'il y aura retard, la 5<sup>ve</sup> diminuée et son renversement la 4<sup>ve</sup> augmentée pourront être employés sans préparation par degrés conjoints, et présentés comme il suit:



Des rangs de chiffres seront établis pour chaque espèce, afin que l'élève se rende compte immédiatement des intervalles qui seront obtenus par le renversement, et puisse ainsi éviter facilement les incorrections.

Un assez grand nombre de ces Contrepoints donne des résultats *peu satisfaisants pour l'oreille*; *il est souvent préférable de les éviter*; ceux à l'8<sup>ve</sup>, à la 10<sup>ve</sup> et à la 12<sup>ve</sup>, sont les seuls vraiment bons et presque exclusivement usités.

Je montrerai cependant les autres avec la manière de les pratiquer, l'élève ne devant rien ignorer de ce qui constitue la technique de son art.

On pourrait faire les exercices de ces Contrepoints sur des Chants imposés, en rondes ou autres valeurs, mais il me paraît préférable que l'élève *compose lui-même le thème sur lequel il établira ensuite le Contrepoint*. Je ne donnerai donc pas de Chants donnés spéciaux.

Certains auteurs indiquent des combinaisons qui ne sont que des transpositions de notes et non des renversements. Nous n'attacherons pas d'importance à ces combinaisons, qui n'offrent aucun intérêt réel.

# CONTREPOINT DOUBLE.

## Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup>.

1<sup>re</sup>—Ce Contrepoint se compose de *deux parties* ne devant jamais être éloignées l'une de l'autre de plus d'une 8<sup>ve</sup>.

L'une des deux parties est le *thème* sur lequel on sous lequel se construit le Contrepoint.

La partie supérieure doit pouvoir devenir partie inférieure et vice versa: c'est là ce qui constitue le *Contrepoint double*, dont l'essence même est le *renversement des parties*.

2<sup>de</sup>—Pour savoir de quelle manière on peut employer les différents intervalles, nous plaçons deux rangs de chiffres, de 1 à 8, qui montrent ce qu'ils deviennent au renversement:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>de</sup>—L'8<sup>ve</sup> et finisson doivent être employés avec modération, pour éviter la pauvreté, mais leur usage est bon au début et à la terminaison, ou encore sous forme syncopée:

Ces deux derniers exemples montrent en outre l'emploi de la 2<sup>de</sup> et de la 7<sup>ve</sup> préparées et résolues.

4<sup>de</sup>—La 5<sup>ve</sup> devenant 4<sup>ve</sup> au renversement, ne peut être employée, sinon comme dissonance préparée et résolue, ou comme note de passage ou broderie.

La même remarque concerne la 4<sup>ve</sup>:

5<sup>de</sup>—Si l'on dépassait l'8<sup>ve</sup> ou si l'on faisait des croisements (voir ce que je dis plus haut au sujet des croisements), les intervalles ne changeraient pas au renversement; or le *but poursuivi* étant précisément *l'aspect nouveau que donne le renversement*, on doit éviter ces dispositions:

### EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8<sup>ve</sup>.

On peut mettre les parties à un diapason différent sans que pour cela la nouvelle disposition qui en résulte puisse être qualifiée de *renversement* (Voir la remarque faite précédemment à la fin des observations générales):

En effet,  
qu'on dispose  
ce Contrepoint  
ainsi:



ou même qu'on  
le transpose dans  
un autre ton.



l'aspect ne  
subit aucune  
modification  
*réelle*.

Je ne présenterai donc à l'avenir que les véritables renversements et je ne renouvellerai pas ces observations.

Dans l'exemple qui précède, on voit à la 4<sup>e</sup> mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8<sup>ve</sup>, mais pour une durée très courte; dans ces conditions, cela n'a aucun inconvénient.

#### AUTRE EXEMPLE.



Il y a à la 7<sup>e</sup> mesure un passage chromatique parfaitement bon, et que l'élève pourra imiter, *avec discrétion*, dans les exercices qui suivront.

Il est bon de faire remarquer dès à présent que c'est spécialement avec cette espèce de Contrepoint double que sont faits les *Contre-sujets de Fugue*, c'est-à-dire les parties accompagnant harmoniquement le sujet, et devant se prêter aux *renversements*. On comprendra dès lors l'importance du Contrepoint double à l'octave et l'utilité pour l'élève de s'y exercer longuement.

#### DEUX AUTRES EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A L'8<sup>ve</sup>.



#### EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8<sup>ve</sup> et les présenter, comme dans les exemples, sur trois lignes, avec le renversement.

## Contrepoint double à la 9<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Le Contrepoint double à la 9<sup>e</sup> est un des plus ingrats; il offre peu de ressources et est très peu usité. Il se différencie du précédent en ce que les deux parties qui le composent sont bornées par la 9<sup>e</sup> au lieu de l'être par l'8<sup>ve</sup>.

Pour le reste, ce qui a été dit aux observations générales et à propos du Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup> est applicable ici, dans la mesure qui peut concerner cette espèce.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres qui doivent servir pour le Contrepoint double à la 9<sup>e</sup>:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.  
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—On voit que la 5<sup>le</sup> est l'intervalle *principal* et que, seule, elle peut être employée sans préparation, puisque l'unisson donne au renversement la 9<sup>e</sup>; la 3<sup>re</sup> donne la 7<sup>e</sup>; la 6<sup>le</sup> donne la 4<sup>e</sup>; l'8<sup>ve</sup> donne la 2<sup>de</sup>.

Je vais montrer la manière de préparer et de résoudre tous les autres intervalles.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled with intervals: unisson, seconde, tierce, and quarte. The bottom staff is labeled with their reverses: neuvième, octave, septième, and sixte. The notation includes various note values and rests, demonstrating the intervallic relationships.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9<sup>e</sup>

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled with (2) and the bottom staff with (1). The notation includes various note values and rests, demonstrating the intervallic relationships in double counterpoint at the 9th.

On voit à la 2<sup>e</sup> mesure que la 5<sup>le</sup> diminuée peut s'employer dans cette espèce.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled with (2) and the bottom staff with (1). The notation includes various note values and rests, demonstrating the intervallic relationships in double counterpoint at the 9th.

### EXERCICES.

Faire quatre Contrepoints doubles à la 9<sup>e</sup> et les présenter comme on l'a fait précédemment.

(1) Deux quintes entre temps forts ou faibles, séparées par une ou plusieurs notes, sont permises.

(2) Etant donnée la difficulté exceptionnelle de ce Contrepoint, les dissonances ne sont plus tenues d'y occuper un temps entier comme dans le Contrepoint fleuri; elles peuvent être placées sur le temps faible et n'occuper qu'un quart de mesure.

## Contrepoint double à la 10<sup>e</sup>.

1<sup>re</sup>—Ce Contrepoint est un des plus usités. La distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 10<sup>e</sup>.

2<sup>e</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 10<sup>e</sup> :

$$\left\{ \begin{array}{l} 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. \\ 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. \end{array} \right.$$

3<sup>e</sup>—Ces chiffres montrent qu'il ne faut faire ni deux tierces, ni deux sixtes, ni deux dixièmes de suite, parce que le renversement donnerait deux 8<sup>ves</sup>, deux 5<sup>ves</sup>, ou deux unissons.

Voici comme on doit préparer et résoudre la 2<sup>de</sup>, la 4<sup>te</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

Le dernier exemple montre la nécessité, dont il a été parlé dans les observations générales, d'altérer quelquefois les intervalles au renversement. Ici, l'altération a pour but d'éviter le saut de 4<sup>te</sup> augmentée.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 10<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

### EXERCICES.

Faire 8 Contrepoints doubles à la 10<sup>e</sup>.

## Contrepoint double à la 11<sup>e</sup>.

1<sup>re</sup>—Dans ce Contrepoint, d'ailleurs peu usité, la distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 11<sup>e</sup>.

2<sup>e</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 11<sup>e</sup> :

$$\left\{ \begin{array}{l} 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. \\ 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. \end{array} \right.$$

3<sup>e</sup>—L'intervalle *principal* de ce Contrepoint est la 6<sup>te</sup> qui, seule, peut être employée sans préparation. C'est par conséquent de cet intervalle qu'il faudra user dans la 4<sup>me</sup> et la dernière mesure.

Voici la manière de préparer et de résoudre les autres intervalles :

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**Faire 4 Contrepoints doubles à la 11<sup>e</sup>.Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>.1<sup>re</sup> — La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12<sup>e</sup>.

2<sup>de</sup> — Série de chiffres applicables au Contrepoint double à la 12<sup>e</sup> :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

On doit préparer et résoudre la 2<sup>de</sup>, la 4<sup>te</sup>, la 6<sup>te</sup>, la 7<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup>. Ex :

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**Faire 8 Contrepoints doubles à la 12<sup>e</sup>.



## Contrepoint double à la 13<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, beaucoup moins usité que celui à l'8<sup>ve</sup>, à la 10<sup>ve</sup> ou à la 12<sup>ve</sup>, offre cependant quelques ressources.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.  
dont on se sert pour l'établir: { 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—On voit que deux sixtes de suite donnent deux 8<sup>ves</sup> au renversement; on ne peut donc les employer.

La 7<sup>e</sup> ne pouvant être résolue, ne doit être employée que comme note de passage ou broderie.

Voici comment on peut pratiquer les autres intervalles, dont la résolution aura lieu nécessairement sur la 6<sup>le</sup>, l'8<sup>ve</sup> ou l'unisson.

RENVERSEMENT.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

### EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints de cette espèce.

## Contrepoint double à la 14<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, très ingrat, est fort peu usité.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.  
qui le concernent: { 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—La 3<sup>ve</sup> et la 5<sup>le</sup>, ainsi qu'on le voit, sont les deux intervalles *principaux* sur lesquels les autres, préparés, doivent se résoudre:

Deux tierces de suite, devenant au renversement des 5<sup>les</sup>, doivent être évitées.

Voici comment les autres intervalles peuvent être présentés, avec leur préparation et leur résolution:

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 14<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

## EXERCICES.

Faire 2 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 15<sup>e</sup>.

Ce Contrepoint n'est autre que le Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup>; les règles sont les mêmes; le seul point qui les différencie consiste en ce que celui-ci peut dépasser les bornes de l'8<sup>ve</sup> et s'étendre jusqu'à la 15<sup>e</sup>.

## EXEMPLE.

RENVERSEMENT A L'AIGU.

THÈME

CONTREPOINT.

## EXERCICES.

Faire quelques Contrepoints de cette espèce, c'est-à-dire dépassant l'8<sup>ve</sup>.

## CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

Ce Contrepoint est à trois et quatre parties; le plus usité est celui à l'8<sup>e</sup>, ceux à la 10<sup>e</sup> et à la 12<sup>e</sup> n'offrent guère, comme on le verra, que des combinaisons factices, résultat de l'adjonction de 3<sup>es</sup> à des Contrepoints doubles.

### Contrepoint triple et quadruple à l'Octave.

Les règles établies pour le Contrepoint double à l'8<sup>e</sup> servent pour celui-ci; toutes les parties doivent pouvoir se renverser sans que l'harmonie cesse jamais d'être absolument correcte.

Il sera bon de s'y exercer avec et sans Chant donné.

Voici des exemples des deux manières.

#### A TROIS PARTIES AVEC UN CHANT DONNÉ.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

First system of musical notation for C. D. featuring three staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, B in bass clef, and C in bass clef. The music consists of a series of chords and melodic lines across five measures.

A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNÉ

Second system of musical notation for A, B, and C. Staff A is in treble clef, B in bass clef, and C in bass clef. The music continues with various chordal and melodic patterns.

Third system of musical notation for A, B, and C. Staff A is in treble clef, B in bass clef, and C in bass clef. The music continues with various chordal and melodic patterns.

Fourth system of musical notation for B, A, and C. Staff B is in bass clef, A in bass clef, and C in bass clef. The music continues with various chordal and melodic patterns.

Fifth system of musical notation for C, A, and B. Staff C is in bass clef, A in bass clef, and B in bass clef. The music continues with various chordal and melodic patterns.

Sixth system of musical notation for B, C, and A. Staff B is in bass clef, C in bass clef, and A in bass clef. The music continues with various chordal and melodic patterns.

## A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNÉ.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## A QUATRE PARTIES SANS-CHANT DONNÉ.

The image displays four systems of musical notation, each representing a different voice arrangement (A, B, C, D) of a four-part setting. Each system consists of four staves, with the voices labeled A, B, C, and D. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, illustrating the flexibility of voice distribution in counterpoint exercises.

On pourrait obtenir encore d'autres renversements partiels, les Parties A, B, C, D restant en place à tour de rôle, et les trois autres alternant entre elles.

Cependant, on ne doit employer que les combinaisons de nature à ne pas faire outrepasser les limites des différentes voix.

**EXERCICES.**

Faire des Contrepoints triples et quadruples à l'8<sup>ve</sup>, avec et sans Chant donné, jusqu'à ce qu'on les fasse avec facilité.

AUTRE MANIÈRE DE PRATIQUER LE CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE A L'8<sup>ve</sup>

Il suffit de construire un Contrepoint double, ne renfermant ni deux 3<sup>es</sup> ni deux 6<sup>es</sup> de suite, procédant toujours par mouvement contraire ou oblique, et ne contenant aucune dissonance, sinon les passagères. En ajoutant à un Contrepoint ainsi établi une 3<sup>re</sup> au dessus de la partie supérieure, ou au dessus de la partie inférieure, on obtient un Contrepoint triple; et en ajoutant une 3<sup>re</sup> au dessus de chacune des deux parties, on obtient un Contrepoint quadruple.

Ces Contrepoints peuvent se renverser de plusieurs manières, mais offrent peu d'intérêt musical, à cause des suites continues de 3<sup>es</sup> qui en résultent.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8<sup>ve</sup>,  
TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET QUADRUPLE PAR L'ADJONCTION DE 3<sup>es</sup>



## TRANSFORMATION EN CONTREPOINT TRIPLE.



## TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.



On ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

## EXERCICES.

Faire deux contrepoints doubles à l'8<sup>ve</sup> susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements.

## Contrepoint triple et quadruple à la dixième.

On doit observer les règles du Contrepoint double à la dixième et employer le mouvement contraire et oblique; avec un Contrepoint double obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en renversant la partie supérieure d'une 10<sup>e</sup> au grave, ou la partie inférieure d'une 10<sup>e</sup> à l'aigu, et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 10<sup>e</sup> QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE.



TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

Partie supérieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
au grave.

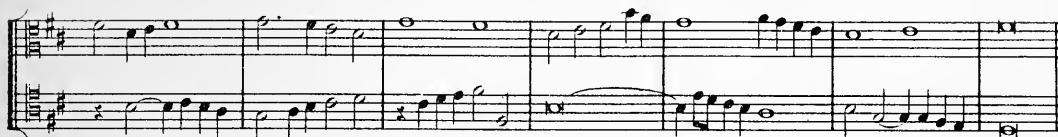


Partie inférieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
ou 3<sup>e</sup> à l'aigu.

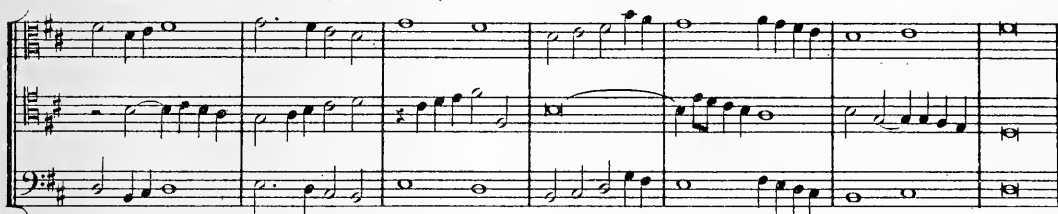




EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE  
ET EN QUADRUPLE PAR LES OPÉRATIONS CI-DESSUS INDIQUÉES.



TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.



TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.



Comme on le voit, c'est l'adjonction de la tierce qui justifie la dénomination de Contrepoint à la 10<sup>e</sup>; car les renversements ne peuvent se faire qu'à l'8<sup>e</sup>; encore faut-il choisir ceux qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 10<sup>e</sup> susceptibles d'être transformés en triples et en quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements à l'8<sup>e</sup> (la 1<sup>re</sup> mesure suffit comme indication.)

## Contrepoint triple et quadruple à la 12<sup>e</sup>.

On doit appliquer les règles du Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>, et employer le mouvement contraire et oblique. Avec un Contrepoint obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en ajoutant une tierce soit au dessous de la partie supérieure, soit au dessus de la partie inférieure et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

### EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 12<sup>e</sup> TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET EN QUADRUPLE.



#### TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.



#### TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.



Comme précédemment on ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

### EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 12<sup>e</sup> susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements (la 1<sup>re</sup> mesure suffit comme indication).

J'appelle de nouveau l'attention sur le peu d'intérêt réel que présentent les derniers Contrepoints dont nous venons de nous occuper, qui ne sont composés que de Contrepoints doubles, auxquels on ajoute des 3<sup>es</sup> supérieures ou inférieures, et qui n'offrent, ainsi qu'il a été dit plus haut, que des combinaisons factices, puisqu'elles ne sont pas toutes susceptibles de véritables renversements. Ces successions ininterrompues de 3<sup>es</sup> ne pourraient du reste se supporter longtemps sans amener, avec leur fadeur naturelle, une extrême fatigue et un grand ennui.

Donc, les *bons Contrepoints triples et quadruples* sont véritablement, et *seulement*, ceux à l'8<sup>ve</sup> dont toutes les parties sont renversables. C'est avec ceux-là qu'on fait les *Contre-Sujets de la Fugue*, qui va faire l'objet de la 4<sup>e</sup> partie de cet ouvrage.

Après en avoir étudié et médité consciencieusement les trois premières parties; après en avoir fait tous les exercices indiqués, l'élève doit être armé pour l'étude si intéressante de la *Fugue*, par laquelle nous allons continuer et terminer.

Avant d'aborder cet important sujet, je veux montrer, à titre de curiosité, une série d'exemples du *Père Martini*, qui feront voir l'usage qu'on peut faire en certains cas des différents Contrepoints que nous venons d'étudier dans cette 3<sup>e</sup> partie.

## EXEMPLES.

Contrepoint.

Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessous.

Contrepoint.

Thème à la 15<sup>ve</sup> au dessus.

Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessus.

Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessus.

Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessus.

Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessus.

Contrepoint.

Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Thème.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous.

Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessous par mouvt contraire.

(1)

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Thème à la 10<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Contrepoint.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessous.

Thème à la 12<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Contrepoint.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 4<sup>e</sup> au dessus.

Thème.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous.

Contrepoint à la 5<sup>e</sup> au dessous.

Partie libre.

Partie libre.

Partie libre.

(1) Ces Contrepoints renferment quelques incorrections qu'on reconnaitra facilement. — Je ne signale entre autres que cette arrivée sur l'aiguë par mouvement direct.

Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à la 4<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 12<sup>te</sup> au dessous.

Partie libre.

Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 3<sup>te</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint.

Thème.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessus, retardé.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Contrepoint à la 3<sup>te</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème à la 5<sup>te</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème.

Contrepoint à la 10<sup>te</sup> au dessous, modifié.

Thème à la 3<sup>e</sup> au dessus, modifié.

Thème retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus par mouv! contraire.

Contrepoint à la 10<sup>e</sup> au dessous, par mouv! contraire et modifié.

Contrepoint à la 17<sup>e</sup> au dessous, par mouv! contraire, retardé et modifié.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouv! contraire, retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

FIN DE LA 3<sup>e</sup> PARTIE.

# QUATRIÈME PARTIE

---

## FUGUE

---

### APERÇU GÉNÉRAL

La *Fugue* est une composition où tous les éléments et les artifices du Contrepoint peuvent et doivent trouver leur place, en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne.

La *Fugue* n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle; c'est surtout une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite.

Les thèmes d'une *Fugue* doivent être *présentés, combinés de toutes les manières possibles* et on doit pouvoir en extraire tout ce qu'ils sont susceptibles de fournir.

Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par *J.-S. Bach*. Il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis.

On ne peut pas dire qu'une symphonie, une sonate, un trio, un quatuor, etc., soient de la *Fugue*, mais on peut affirmer que ces œuvres en sont les transformations modernes et qu'il y a entre les développements d'une Symphonie et ceux d'une *Fugue*, beaucoup de parenté dans le fond, sinon dans la forme.

*Cherubini* a dit que tout morceau de musique bien fait devait avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une *Fugue* ». Cela est vrai. Il ne peut donc y avoir de meilleure étude pour un jeune compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la *Fugue*?

Le style sévère de la *Fugue* ne peut faire tort à son imagination. S'il sait se mouvoir avec facilité dans un cercle restreint, que sera-ce lorsqu'il aura le champ libre et que toutes les audaces lui seront permises?

Ai-je besoin de donner des exemples et de dire que *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, C. Franck, Brahms*, pour ne citer que des morts, ont été fortement nourris de ces grandes et solides études? Ai-je besoin de dire qu'on le sent dans leurs œuvres? Ai-je besoin encore d'ajouter qu'aucun compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la *Fugue*?

Ceci dit, je vais tâcher de montrer de quels éléments se composent les différentes parties d'une *Fugue*, de les analyser et de dire ce qu'ils doivent être relativement les uns aux autres.

Voici d'abord leur énumération, avec explication sommaire :

1° Le *Sujet*; 2° La *Réponse*; 3° Le ou les *Contre-Sujets*; 4° La *Coda*; 5° Le *Divertissement* ou *Épisode*; 6° Le *Stretto*; 7° La *Pédale*; 8° Le *Nouveau Sujet*; 9° Les *Parties libres*.

---

### 1° LE SUJET

Le *Sujet* est le thème que choisit le compositeur, avec lequel et autour duquel viendront se combiner tous les autres éléments de la *Fugue*. Le *Sujet* doit être *court, caractéristique*, ne pas moduler hors des tons voisins et se terminer dans le ton de la tonique ou de la dominante.

## 2° LA RÉPONSE

La *Réponse* n'est autre chose que le *Sujet* établi, suivant certaines règles, dans le ton de la dominante.

La fixation de la *Réponse* donne souvent lieu à des hésitations, à des erreurs même. Plusieurs versions ou interprétations différentes sont quelquefois admissibles. J'essaierai de guider sûrement l'élève sur ce point délicat.

## 3° LE CONTRE-SUJET

Le *Contre-Sujet* est un second thème qui accompagne le *Sujet* toutes les fois que celui-ci se fait entendre.

Il doit être en *Contrepoint double* afin de pouvoir se renverser et se placer à quelque partie que ce soit. Il peut subir parfois de légères modifications dans l'intérêt de la disposition et de la pureté de l'harmonie.

Il est nécessaire, pour obtenir de la variété dans les rythmes, dans les valeurs et dans les contours que le *Contre-Sujet* ait une *physionomie toute différente de celle du Sujet*, sans que pour cela il y ait divergence dans le style.

Il peut y avoir plusieurs *Contre-Sujets*; dans ce cas, chacun d'eux doit être, *vis-à-vis des autres*, et aussi *vis-à-vis du Sujet*, en *Contrepoint double*, afin que tous les renversements soient praticables.

## 4° LA CODA

La *Coda* se compose de quelques notes qui sont parfois nécessaires pour combler le vide qui existerait entre la dernière note du *Sujet* et l'entrée de la *Réponse*.

Le compositeur se sert souvent du dessin formé par ces notes comme élément de développement.

## 5° LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* est à proprement parler la partie libre de la Fugue. Il sert à en relier les diverses autres parties. Le compositeur choisit à son gré tel élément, tel fragment, tiré soit du *Sujet*, soit du ou des *Contre-Sujets*, soit de la *Coda*, etc. et le combine avec lui-même, ou avec d'autres fragments, en forme d'*imitations*, de *marches* (1), de *canons* à deux ou plusieurs parties, à des intervalles quelconques, de *Contre-points doubles*, *triples* ou *quadruples*.

Le fragment choisi peut être employé avec ses valeurs ordinaires, ou bien ces valeurs peuvent être traitées en augmentation, en diminution, ou encore par mouvement contraire, etc.

C'est dans les divertissements que la science, l'ingéniosité, la fantaisie peuvent se montrer avec toutes leurs ressources.

## 6° LE STRETTO

Le *Stretto* est la partie de la Fugue où les artifices les plus intéressants viennent peu à peu s'accumuler et se serrer, ainsi que l'indique le mot *stretto*.

On fait entrer d'abord, si on le peut, la *Réponse* à un point quelconque du *Sujet* (pas trop éloigné cependant), et on rapproche toujours cette combinaison jusqu'à ce que la *Réponse* devienne le *canon naturel du Sujet*.

On peut faire aussi le *Stretto* de la *Réponse*, ainsi que celui des *Contre-Sujets*.

Il faut faire remarquer que beaucoup de *Sujets* ne comportent pas de *Stretto* véritable (le canon du *Sujet* et de la *Réponse*); dans ce cas, on se contente de faire des entrées et de les serrer le plus habilement possible.

## 7° LA PÉDALE

La *Pédale*, généralement placée à la partie grave, est une note tenue (dominante ou tonique) sur laquelle se déroulent diverses combinaisons : *sujet et réponse en stretto*, *marches harmoniques*, *imitations*, *canons*, etc.

Quelquefois une *Pédale courte* précède le *Stretto*, mais la *vraie place de la Pédale grave de dominante est dans le courant du Stretto*, vers la fin de la Fugue.

La *Pédale de tonique* se place généralement *tout à la fin*; elle est comme le couronnement de l'édifice, mais elle n'est point obligatoire.

Aucune *Pédale*, du reste, n'est obligatoire dans une Fugue; cela dépend de la contexture, de l'étendue, de l'allure générale de la composition.

Je ne parle pas des *Pédales supérieures* ou *intérieures* qui n'ont pas le caractère de celles dont il est question ici et qui n'ont toujours qu'une durée fort restreinte.

Sur la *Pédale*, on est quelque peu affranchi de la rigueur des règles; nous dirons plus tard dans quelle mesure.

(1) Les marches symétriques devront être employées avec une grande réserve et ne pas se prolonger, de manière que la Fugue ait une allure toute différente de la leçon d'harmonie.



## 8° LE NOUVEAU SUJET

Quand le Sujet ne se prête pas à une grande richesse de combinaisons, ou *quana on veut augmenter cette richesse*, on introduit quelquefois, un peu avant le Stretto, un *nouveau Sujet* pouvant se faire entendre avec le premier, ayant lui-même des allures toutes différentes de celui-ci, ayant aussi son Contre-Sujet et se prêtant à des développements intéressants pouvant se combiner avec les éléments du premier Sujet et du premier Contre-Sujet.

On obtient ainsi une variété très grande dans l'unité.

## 9° LES PARTIES LIBRES

On appelle *parties libres*, celles qui ne sont extraites d'aucun des éléments principaux de la Fugue, et dont le rôle se borne à compléter et enrichir l'harmonie.

## REMARQUES DIVERSES; HARMONIE USITÉE

Avant de parler plus en détail de chacun des éléments dont je viens de faire une analyse sommaire, je vais donner le *plan général* d'une Fugue ordinaire à 4 parties et à un Contre-Sujet.

Je n'ai pas la prétention de fixer d'une manière absolue la forme de la Fugue; elle ne peut l'être rigoureusement. Il y a cependant certains points essentiels sur lesquels il est indispensable d'attirer l'attention et qui sont le fond même de ce genre de composition. Ce sont ces points que je vais indiquer spécialement.

J'ajoute que le *style vocal*, étant le plus difficile à traiter, sera adopté exclusivement pour l'étude et le travail de la Fugue.

Le style instrumental offre, en effet, plus de facilité, l'étendue de chaque partie étant presque illimitée, tout au moins à l'aigu, et le choix des intervalles n'étant, pour ainsi dire, restreint que par le goût. Le style vocal est donc plus propre à amener la souplesse, la correction, la sobriété, l'élégance et la pureté.

Si je choisis la Fugue à 4 parties et à un Contre-Sujet pour établir un plan général, c'est qu'elle représente le type le plus communément usité.

Toutes modifications nécessaires seront indiquées plus tard selon leur opportunité.

Je dois dire aussi que l'harmonie usitée dans la Fugue, même rigoureuse, est moins restreinte que celle du Contrepoint. Elle a une liberté relative d'allures, que justifie le genre chromatique dont on fait un usage fréquent, et la texture même de certains sujets; par exemple :

L'accord de 5<sup>e</sup> diminuée et ses renversements, l'accord de 7<sup>e</sup> diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

L'accord de 7<sup>e</sup> dominante et ses renversements, à l'exception du 2<sup>e</sup>, peuvent aussi se pratiquer avec préparation de la 7<sup>e</sup>, ou de la *fondamentale* (mais préférablement de la 7<sup>e</sup>).

Quant aux autres accords, on n'en doit faire usage qu'avec préparation de la dissonance, *sauf toujours pour le 2<sup>e</sup> renversement*, qui reste proscrit s'il contient une note formant quarte juste avec la basse.

## PLAN GÉNÉRAL D'UNE FUGUE A 4 PARTIES

Le *Sujet* est tout d'abord exposé par une partie, *soit seul, soit accompagné de son Contre-Sujet*.

La *Réponse* suit immédiatement dans une autre partie ayant une tessiture différente : par exemple, si le *Sujet* est proposé par le soprano, la *Réponse* devra être faite par l'alto ou par la basse, et non par le ténor, dont la tessiture est semblable à celle du soprano.

La *Réponse* doit être également accompagnée de son Contre-Sujet.

Ensuite le *Sujet* et la *Réponse* se font entendre dans les deux parties qui ne les ont pas encore exposés, toujours conjointement avec leurs Contre-Sujets.

Les parties qui ne font ni le *Sujet*, ni la *Réponse*, ni les Contre-Sujets, sont des *parties libres* qui complètent et enrichissent l'harmonie, *mais seulement après leur première entrée obligatoire*.

Ces quatre entrées : *Sujet, Réponse, Sujet, Réponse*, forment ce qu'on appelle l'*Exposition*.

Entre la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> entrée, on peut faire un *très court* épisode, sorte de Coda amenant de nouveau le Sujet; mais je crois préférable, dans la plupart des cas, de faire les 4 entrées successives sans aucune interruption.

L'*Exposition* a une très grande importance; elle installe fortement les thèmes; elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Beaucoup de maîtres font une *Contr'Exposition* séparée de l'*Exposition* par un *Divertissement*. Cette *Contr'Exposition* commence alors par la Réponse suivie du Sujet, dans deux parties différentes où ces éléments n'ont pas été encore entendus. Le *Contre-Sujet* accompagne toujours le *Sujet* ou la *Réponse*. Mais le plus souvent il est préférable de ne pas faire de *Contr'Exposition*, afin d'éviter la monotonie.

Après cette première partie de la Fugue, qu'il y ait *Contr'Exposition* ou non, un *Divertissement* assez développé est indispensable pour amener le *Sujet* dans le mode majeur ou mineur relatif, lequel est suivi de sa *Réponse*; ensuite il faut produire et séparer par des *Divertissements* toujours de plus en plus intéressants le *Sujet* dans les deux autres tons relatifs.

Si l'on introduit un *Nouveau Sujet*, c'est dans un de ces deux tons relatifs qu'il convient de le présenter; le nouveau sujet est alors substitué à l'ancien et *devra pouvoir se combiner plus tard avec lui*.

Peu à peu de nouveaux épisodes, faits avec des éléments toujours divers, amènent un *repos sur la dominante*, pouvant lui-même être précédé d'une courte *Pédale*. (Ce *repos*, du reste, ainsi que la *Pédale*, est facultatif.)

Ici se place le *Stretto*, qui peut se pratiquer de diverses manières :

Au lieu de faire de suite le canon naturel du sujet et de la réponse, qui existe presque toujours dans la pensée de l'auteur du sujet (nous avons dit pourtant que beaucoup de sujets n'en comportaient pas), on peut réserver cette combinaison pour plus tard et imaginer pour le début du *stretto* des entrées de la réponse à un certain point du sujet et réciproquement, en ayant soin cependant d'éviter que le début du *Stretto* ne ressemble à une nouvelle exposition, c'est-à-dire d'éviter que les entrées soient trop éloignées les unes des autres, et qu'il y ait interruption du sujet avant l'entrée de la réponse et réciproquement.

Pour justifier le mot *Stretto*, on doit, si le sujet s'y prête, répéter ce procédé, en rapprochant de plus en plus les entrées et en les séparant par de courts épisodes, présentant toujours eux-mêmes un intérêt plus vif.

Le *Contre-Sujet* peut, comme le *Sujet*, être traité en *Stretto*.

Les épisodes ou divertissements faisant partie du *Stretto* doivent être de plus en plus vivants, enflammés, serrés.

Là, le *Sujet* en *augmentation*, en *diminution*, par *mouvement contraire*, etc., peut être combiné avec le sujet en valeurs naturelles ou avec le *Contre-Sujet*. Là aussi, si l'on a introduit un nouveau sujet, il faut s'efforcer de pratiquer toutes les combinaisons dont il est susceptible, avec les éléments primordiaux de la fugue; mais tout cela sans longueurs inutiles et sans monotonie.

Arrive alors la *Pédale*, sur laquelle se peuvent faire des *canons*, *imitations*, etc., tirés des différents thèmes qui ont servi à composer la Fugue. Cette *Pédale* est, du reste, comme toutes les *Pédales*, facultative.

Une certaine liberté d'allures, comme nous l'avons dit déjà, est admise, surtout dans le *Stretto*, sur la *Pédale* et vers la fin de la Fugue, mais toujours en restant dans le style et dans le caractère des thèmes.

La terminaison peut se faire sur une *Pédale* de tonique ou tout autrement.

Le *Stretto* ne doit pas occuper plus du tiers environ de la Fugue.

Telles sont les lois générales concernant la forme et le développement d'une Fugue. Je le répète, je ne les donne pas comme absolues, mais seulement comme pouvant servir à guider l'élève dans cette étude difficile. Ainsi, par exemple, il est très admissible : de supprimer le *Sujet* dans un des deux derniers tons relatifs; d'introduire dès le début une partie libre, non en Contrepoint double, mais susceptible cependant de se combiner avec le *Sujet* et de servir de thème à des développements; de faire entendre, dans le dernier ton relatif employé, le *Sujet* sans être accompagné de son *Contre-Sujet*; de modifier légèrement le *Contre-Sujet*, si cela est utile pour la bonne conduite des parties et la pureté de l'harmonie, etc.

Les modulations doivent être sobres; en aucun cas on ne doit faire entendre le *Sujet* dans un ton autre que l'un des tons relatifs.

On ne doit pas non plus répéter une combinaison déjà entendue.

Je ne parle pas de l'élégance de l'écriture; je rappelle seulement qu'il faut éviter la lourdeur, et qu'une partie ne doit jamais se faire si elle n'est destinée à rentrer d'une façon intéressante.

Il est nécessaire, maintenant, de revenir sur les principaux éléments dont j'ai parlé plus haut, d'en compléter l'analyse, de traiter à fond la question de la Réponse, des Contre-Sujets, etc., etc.

Quand j'aurai fourni toutes explications utiles, je donnerai des exemples montrant comment on peut composer les différentes parties d'une Fugue; puis, enfin, des exemples de Fugues entières à 2, 3, 4 parties et plus.

Il est bien entendu que je ne traite ici que de la *Fugue d'école* ayant sa forme déterminée et non des morceaux en style fugué ou des Fugues d'imitation plus ou moins régulières, lesquels, bien qu'émanant de la Fugue, en sont pour ainsi dire les enfants émancipés. Ils forment la transition entre la Fugue d'école et la Composition libre.

## Le Sujet.

Si le *Sujet* ne se porte pas dès le début de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; s'il ne commence pas par la dominante et n'offre trace d'aucune modulation au ton de la dominante, on dit que la Fugue est *réelle*. Ex:



Dans le cas contraire elle prend le nom de *tonale*. Ex:



Tous les sujets ci-dessus sont combinés de manière à fournir un *stretto en canon de la Réponse sous ou sur le Sujet*, comme on le verra plus loin.

Je vais maintenant présenter quelques sujets *qui en sont dépourvus*.

On comprendra facilement que le compositeur qui veut s'affranchir de cette contrainte puisse donner à son *Sujet* une allure plus libre, plus dégagée, plus indépendante, puisque rien ne vient entraver la tourmente mélodique qu'il lui plaît de choisir. On peut donc dire, sauf nombreuses exceptions, que les plus beaux sujets, et les plus caractéristiques, ne fournissent pas toujours ce *stretto*. Ex:



CHERUBINI. 

HAYDN. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

## La Réponse.

Nous avons dit que la Réponse n'est autre chose que le Sujet *établi* suivant certaines règles *dans le ton de la dominante*.

Voici ces règles, suivies de Remarques importantes :

S'il s'agit d'une *fugue réelle*, la réponse se fait rigoureusement, *note pour note*, dans le ton de la dominante.

S'il s'agit d'une *Fugue tonale*, plusieurs points sont à observer :

1<sup>re</sup> Quand le Sujet commence par la tonique, la Réponse doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la Réponse doit commencer *par la tonique*. Ex :

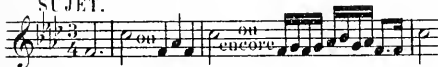
Début du Sujet. Réponse. Début du Sujet. Réponse.



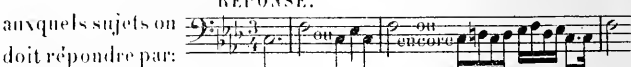
ton. dom. dom. ton.

2<sup>o</sup> Si le Sujet se porte franchement, *dès le début*, de la tonique à la dominante ou réciproquement, la Réponse doit se porter de la dominante à la tonique ou réciproquement. Ex :


SUJET. RÉPONSE.



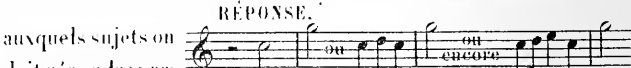
auxquels sujets on doit répondre par :



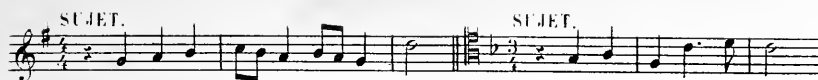
SUJET. RÉPONSE.



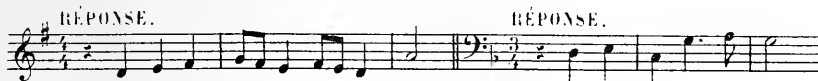
auxquels sujets on doit répondre par :



Pour les Sujets comme les suivants, ne se portant pas *dès le début* de la tonique à la dominante ou réciproquement :



les Réponses doivent être :



3<sup>e</sup> Si le Sujet ne commence ni par la tonique ni par la dominante, on doit répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement. Ex :



4<sup>e</sup> Dans le courant du Sujet, on doit toujours aussi répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement, à moins que ces tonalités n'aient un caractère tout-à-fait passager, auquel cas on répond simplement et *exactement* par les *mêmes intervalles*, comme par exemple :



5<sup>e</sup> Quand le doute peut exister sur la présence ou non de modulations dans le courant d'un Sujet, ou sur le point précis où elles se produisent, on doit donner la préférence à la Réponse qui fournit le contour le plus naturel.

1<sup>re</sup> REMARQUE. Les modifications apportées à la Réponse s'appellent *mutations*.

Plusieurs mutations peuvent avoir lieu pendant la durée d'une Réponse si le Sujet module plusieurs fois de la tonique à la dominante ou réciproquement.

2<sup>e</sup> REMARQUE. Si le Sujet comporte un stretto en canon, la Réponse devant donner ce canon, il devient assez facile dans la plupart des cas, de la déterminer après un instant de réflexion et de recherche.

Je dis dans la plupart des cas, car il arrive parfois que la vraie Réponse ne concorde pas tout-à-fait avec le stretto; le Sujet suivant de Monsieur Massenet le démontre visiblement :

La Réponse est :



mais en faisant le stretto il faut supprimer le ré #.



Il faut observer aussi que, en se basant uniquement sur le stretto pour établir la Réponse, on pourrait faire fausse route. Supposons en effet, ce qui est possible, que l'élève voie le stretto de ce Sujet comme ceci :



il se trompera s'il fait la Réponse avec cette version, qui n'est pas tonale.

On ne doit donc s'appuyer sur cette 2<sup>e</sup> Remarque qu'avec une certaine réserve.

3<sup>e</sup> REMARQUE. Si le Sujet contient des modulations passagères à des tons relatifs, la Réponse doit, sur ce point encore, suivre le sujet dans ses contours.

Preuons les Sujets donnés plus haut et cherchons en les Réponses en analysant notre travail d'après les règles et les remarques ci-dessus.

Les trois premiers étant des Sujets de *fugue réelle*, n'offrent aucune difficulté, et il faut y répondre *rigoureusement*. Ex :

1<sup>re</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

2<sup>de</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

3<sup>e</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

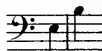
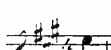
Les cinq suivants présentent des particularités que je signalerai au fur et à mesure. Ex:

1<sup>re</sup>

SUJET. en la maj.

Ce Sujet se portant *dès le début* de la dominante à la tonique, il faut répondre en allant de la tonique à la dominante; puis répondre en *mi* à toute la suite du Sujet qui est en *la*. Il n'y a donc qu'une seule mutation: celle du début. Ex:

RÉPONSE. en mi.

On remarquera le passage de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> mesure, auquel il faut répondre par  parce qu'il n'y a pas de modulation; mais si le Sujet avait la forme suivante:  en la. en mi. il y aurait deux mutations, et on répondrait à *la mi* par *mi la*. Ex:

en mi. en la.

Voici du reste le Sujet sous ses deux formes différentes avec leurs réponses formant stretto:

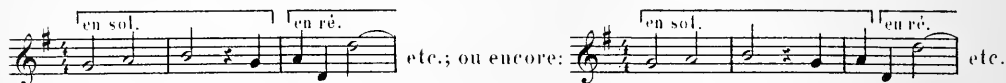
1<sup>re</sup> FORME.

2<sup>de</sup> FORME.

stretto s'arrêtant un peu avant la fin.



Dans ce Sujet, dont le début est en sol, il peut y avoir *doute* sur le point précis où la modulation en ré se produit; en effet on pourrait l'analyser ainsi:



Dans le premier cas, nous aurions comme Réponse:

etc.

Dans le second nous aurions:

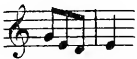
etc.

Or ces deux versions manquent tout-à-fait de grâce; c'est dans des cas semblables qu'il faut se guider sur le contour mélodique et faire intervenir le goût; nous aurons alors comme Réponse:



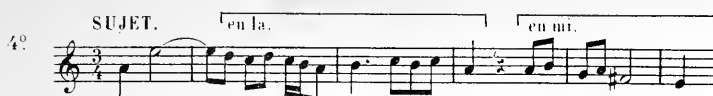
Ici il y a *deux* mutations: celle du début et celle du passage en sol. Ex:



On pourrait encore comprendre la seconde mutation ainsi: , mais on voit combien le contour mélodique y perdrait.







Ce Sujet comporte *trois* mutations et n'offre pas de difficulté spéciale d'interprétation au point de vue de la Réponse, les modulations étant indiquées très franchement. Voici donc la Réponse et le stretto qu'elle fournit :

RÉPONSE. en mi. en la.

STETTO.

5.<sup>o</sup> SUJET. en sol.

L'entrée de ce Sujet, *seule*, donne lieu à une mutation, puisqu'il faut au début répondre à la dominante par la tonique, et qu'à partir de la seconde note le Sujet est en sol jusqu'à la fin, ce à quoi il faut répondre en ré; et ce qui donne la version suivante :

RÉPONSE. en ré.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

Les neuf derniers Sujets ont les Réponses suivantes :

SUJET. Il n'y a qu'une seule mutation au début :

RÉPONSE. etc.


SUJET. Comme pour le précédent il n'y a que la mutation du début :


RÉPONSE. etc.

SUJET. La seule mutation que comporte la Réponse est à la fin de la dernière mesure :

SUJET.  La Réponse de ce Sujet ne comporte que la mutation du début:

RÉPONSE.  etc.

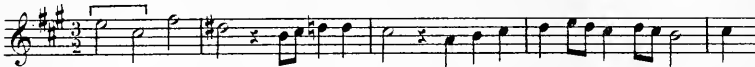
SUJET.  Il en est de même pour celui-ci, dont la Réponse est:


RÉPONSE.  etc.

SUJET. 

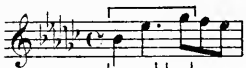
La première mesure commençant par la dominante, il faut y répondre par la tonique; la seconde étant en mi, il faut répondre en si:

RÉPONSE. 

SUJET.  Une seule mutation s'impose au début:

RÉPONSE.  etc.

SUJET.  La première mesure contient deux mutations qui s'expliquent facilement:

RÉPONSE.  etc.

SUJET.  Enfin pour ce dernier, une seule mutation au début:



RÉPONSE.  etc.

Je ne suis entré dans aucun détail pour ces derniers sujets, tant les réponses s'imposent d'elles-mêmes.

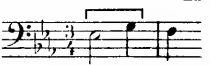
Je vais maintenant donner plusieurs sujets dont la fixation de la réponse offre certaines difficultés:

SUJET. 

Ce Sujet donne lieu à deux mutations; celle de la première mesure est facile et ne provoque aucune remarque; le point précis où doit commencer la seconde est discutable; en effet elle peut avoir lieu dans la quatrième mesure. Ex:

 ou du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> temps de la 5<sup>e</sup> mesure. Ex: 

Cette deuxième version est admissible, mais on doit donner la préférence à la première, dont la tournure est plus élégante, plus franche, plus tonale, plus mélodique. La réponse sera donc :

Ce Sujet comporte *deux* mutations: la première  ne donne lieu à aucune observation; la seconde pourrait à la rigueur avoir quatre interprétations différentes, ce qui donnerait, à partir de la quatrième mesure :

On doit évidemment fixer son choix sur la *deuxième* ou la *troisième*, comme étant d'une tournure plus mélodique. On remarquera aussi en leur faveur que ces deux versions permettent au canon du stretto de se prolonger plus longtemps.

La réponse logique, tonale, prolongeant presque jusqu'à la fin le canon du stretto est celle-ci :

Cependant je préfère la suivante, dont la tournure est plus élégante, plus musicale; elle s'explique du reste très bien, car on peut considérer la deuxième et la troisième mesure du Sujet comme restant en *mi b.*, le *la*  $\sharp$  de la deuxième mesure n'étant en réalité que la *broderie* du *si* et ne déterminant pas à proprement parler une modulation :

A propos du mouvement chromatique que renferme la troisième mesure de ce Sujet, on observera que : lorsqu'une mutation se produit à un point quelconque du Sujet où se trouve un mouvement chromatique, on doit répondre à ce mouvement par la *répétition de la même note*. Ex :

SUJET.                      RÉPONSE.

SUJET. 1 2 3 4

en fa. en do.

La meilleure Réponse de ce Sujet est :

RÉPONSE.

Cependant la seconde mutation pourrait avoir lieu après la troisième note de la quatrième mesure, ce qui produirait pour cette mesure :

Pour terminer, il est nécessaire de constater que certains sujets, *fort rares d'ailleurs*, ne peuvent avoir leur réponse conforme aux principes établis. Je donnerai comme exemple un Sujet de M. Gevaert :

dont la seule réponse musicale possible est :

De même pour le Sujet suivant :

dont la Réponse ne peut être que :

car, si on fait une mutation dans la première mesure, on obtient le contour suivant, que le goût et le sens musical doivent rejeter :

etc.

Si au contraire on fait une mutation dans la seconde mesure, le contour n'est pas meilleur, à cause de la répétition monotone des mêmes notes :

etc.

Il est évident qu'avec des sujets aussi exceptionnels, la Fugue doit se traiter en *Fugue réelle*.

### EXERCICES.

Chercher les réponses de sujets divers jusqu'à ce qu'on soit bien familiarisé avec ce genre de travail.<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Pour ces exercices et tous ceux qui suivront, on trouvera un grand nombre de Sujets de Fugue à la fin du Volume.

## Le Contre-Sujet.

J'ai dit que le *Contre-Sujet* est un second thème qui accompagne le *Sujet*, qu'il doit être en *Contre-point double* et qu'il doit avoir une physionomie rythmique différente de celle du *Sujet*. J'ai dit aussi que le *Sujet* peut être accompagné par plusieurs *Contre-Sujets*, mais je ferai remarquer qu'un seul *Contre-Sujet*, lorsqu'il est bien choisi, permet d'éviter la monotonie, en laissant une place plus large aux parties libres de la Fugue.

Le *Contre-Sujet* doit, pour s'imposer avec plus de précision à l'attention de l'auditeur, commencer à près l'attaque du *Sujet*.

Il accompagne aussi la réponse et subit les mêmes mutations, aux mêmes endroits, *si la Fugue est tonale*.

Il est bon de chercher, dans la construction du *Contre-Sujet*, à ne pas s'éloigner du *Sujet* de plus d'une 8<sup>ve</sup>, et cela, afin d'éviter des croisements fréquents, et aussi de permettre toutes dispositions vocales, sans exception. Cependant le contraire se pratique fort souvent en vue d'un contour mélodique plus élégant. Il faut alors arranger habilement les croisements, de manière à laisser aux parties importantes le relief qu'elles doivent avoir, ou prendre des dispositions qui évitent ces croisements.

Il arrive parfois que le changement de mode entraîne une légère modification du *Contre-Sujet*, en raison de certains intervalles qu'il est bon d'éviter.

Voici des exemples de plusieurs *Sujets* avec leurs *Contre-Sujets* et les mutations de ceux-ci, *lorsqu'il y a lieu*. Quelques *Sujets* sont accompagnés de deux *Contre-Sujets*:

CONTRE-SUJET.

1.

2.

CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET.

Relatif mineur.

(1) Ce *Sujet* devrait donner en mineur: etc., puisque la mutation a lieu justement sur la seconde note de la quatrième mesure, mais il est préférable au point de vue mélodique de faire le *2*, considéré comme emprunt à mi mineur. Cette remarque ne concerne pas la Réponse, qui se fera ici tout naturellement sans emprunt, et qui sera: etc.

D'autres observations du même genre seront présentées plus tard à propos du changement de mode. Il était opportun d'appeler l'attention de l'élève sur ce point délicat. Il pourra du reste consulter dès à présent la page 155 où il est traité de cette question.

5. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

4. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**SUJET.**  
**Relatif mineur.** **CONTRE-SUJET.**

5. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

6. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

**Relatif mineur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

7. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**RÉPONSE.**  
**CONTRE-SUJET.**

8. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

**Relatif mineur.**  
**SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

9. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**RÉPONSE.**  
**CONTRE-SUJET.**

**Relatif mineur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

10. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

11. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**Relatif majeur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

12. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**RÉPONSE.**  
**CONTRE-SUJET.**

**Relatif mineur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

15. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**



14. RÉPONSE.  
CONTRE-SUJET.

SUJET.  
1<sup>re</sup> CONTRE-SUJET.  
2<sup>d</sup> CONTRE-SUJET.

15. SUJET.  
CONTRE-SUJET.  
(1)

CONTRE-SUJET.  
RÉPONSE.

Relatif mineur.

SUJET.  
CONTRE-SUJET.

16. SUJET.  
1<sup>re</sup> CONTRE-SUJET.  
2<sup>d</sup> CONTRE-SUJET.

Le Sujet 4 présente une particularité au point de vue de son Contre-Sujet en mineur.

La terminaison donnée de ce Contre-Sujet est:

(1) Ce Contre-Sujet donne ici l'exemple d'un renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> dominante dont la fondamentale seulement est préparée.

Selon le nombre de parties employées ou selon l'harmonisation que l'on en voudrait faire, il pourrait revêtir les formes suivantes :



A propos du sujet 5 employé en majeur, il faut faire remarquer que le Contre-Sujet devrait subir une modification à la fin de la première mesure s'il était placé à la basse, à cause de la 4<sup>e</sup> juste qui en résulterait. Mais s'il est placé dans une partie intermédiaire, il n'est nullement nécessaire de le modifier. Ex :



Des cas semblables à celui-ci doivent être traités de la même manière.

Le sujet 9 en mineur provoque une légère modification à la fin du Contre-Sujet.

En effet, si nous conservons la forme du Contre-Sujet majeur, nous avons :



ce qui est gauche harmoniquement et mélodiquement. Il suffit de modifier ainsi le Contre-Sujet pour en transformer heureusement le contour mélodique et la tessiture harmonique :



### EXERCICES.

Chercher les Contre-Sujets de sujets divers jusqu'à ce que la main soit bien assouplie à ce travail.

NOTA. L'élève, ayant d'établir les Contre-Sujets au relatif, doit consulter ici ce qui est dit plus loin, page 155, sur les modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets.

## La Coda.

En principe, l'entrée de la Réponse doit avoir lieu à la terminaison même du sujet; mais, lorsque cette terminaison ne permet pas l'entrée *immédiate* de la Réponse dans une autre partie, on prolonge de quelques notes le Sujet, de manière à amener cette entrée d'une façon naturelle.

La prolongation du Sujet, ainsi présentée, prend le nom de *Coda*.

Cette Coda peut servir, soit dans son ensemble, soit même par fragments, à former des éléments de développement pour les divertissements.

Dans ce but, il est bon de lui donner une *physionomie différente* de celle du Sujet et du Contre-Sujet.

### EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS IL EST NÉCESSAIRE D'AJOUTER UNE CODA.

Example 1: A musical score in 2/4 time, key of D major. The **SUJET.** is marked above the first five measures. The **CODA.** is marked above the sixth measure, which contains a half note D. The **RÉPONSE.** begins in the seventh measure with a half note D.

Example 2: A musical score in 6/4 time, key of B-flat major. The **SUJET.** is marked above the first four measures. The **CODA.** is marked above the fifth measure, which contains a half note B-flat. The **RÉPONSE.** begins in the sixth measure with a half note B-flat.

Example 3: A musical score in 3/4 time, key of D major. The **SUJET.** is marked above the first six measures. The **CODA.** is marked above the seventh measure, which contains a half note D. The **RÉPONSE.** begins in the eighth measure with a half note D.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS LA CODA EST INUTILE,  
LA RÉPONSE POUVANT ENTRER SUR LA TERMINAISON DU SUJET.

The first example shows a subject (SUJET) in 3/2 time, ending with a half note G4. The response (RÉPONSE) begins immediately on the next measure with a half note G4. The second example shows a subject in 3/4 time, ending with a quarter note G4. The response begins immediately on the next measure with a quarter note G4.

A certains Sujets permettant de faire l'entrée immédiate de la Réponse, on peut cependant ajouter une Coda, soit pour éviter la crudité de certains intervalles tels que la 5<sup>te</sup>, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.

The first example, labeled 'Ex. sans Coda', shows a subject ending with a half note G4, followed by a response starting on the next measure. The second example, labeled 'Ex. avec Coda', shows a subject ending with a half note G4, followed by a coda (CODA) consisting of a half note G4 and a half note F#4, and then a response starting on the next measure.

Qu'il y ait Coda ou non, la Réponse peut commencer à un point de la mesure, différent de celui où a commencé le Sujet, pourvu que la relation des temps forts et des temps faibles reste équilibrée de la même manière. Ex:

The example shows a subject in 4/4 time, starting on the first beat and ending with a half note G4. The response starts on the third beat of the same measure with a half note G4, maintaining the same rhythmic relationship.

### EXERCICES.

Chercher des Sujets auxquels une Coda est nécessaire, et l'y ajouter.

## EXPOSITION

---

Avec les éléments précédents: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Coda*, dont il vient d'être parlé longuement, et les *parties libres*, dont le rôle se borne, comme je l'ai indiqué plus haut, à compléter et enrichir l'harmonie, on peut établir ce que j'appellerai la partie la plus importante de la Fugue, c'est-à-dire l'*Exposition*.

J'ai déjà dit, dans le *Plan Général*, que l'*Exposition* installe fortement les *Thèmes*, qu'elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Par les exemples à 2, 3, et 4 parties qui vont suivre, on verra les diverses manières de construire l'*Exposition* d'une Fugue.

Il est plus usuel et plus élégant de laisser entendre d'abord le *Sujet* seul et de ne produire le *Contre-Sujet* que sur la *Réponse*; cependant, avec certains sujets dont il serait difficile de déterminer le caractère ou le rythme, ou encore l'orsqu'on emploie plusieurs *Contre-Sujets*, on peut dès le début accompagner le *Sujet* par un *Contre-Sujet*.

L'*Exposition* de toute Fugue se compose en substance de 4 entrées, entendues successivement, qui sont: le *Sujet, la Réponse, le Sujet, la Réponse*, présentées chaque fois dans une disposition différente, même à deux parties.

On remarquera qu'à deux parties les deux premières entrées: *Sujet, Réponse*, doivent être séparées des deux autres par un petit épisode permettant de préparer la nouvelle entrée du *Sujet* par la partie qui vient de faire la *Réponse*.

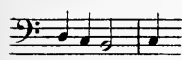
On remarquera encore qu'on a toujours la faculté de modifier la valeur de la dernière note du *Sujet*, selon les convenances de l'écriture.

Dans une Fugue à plus de 2 parties, l'introduction de parties libres combinées avec le *Sujet* et le *Contre-Sujet*, peut amener des harmonies qui semblent et qui sont en dehors de la tonalité même du *Sujet*. Non seulement il ne faut pas les rejeter, mais il faut rechercher ces combinaisons, qui donnent du piquant et de l'imprévu, tout en conservant les parties du *Sujet* et du *Contre-Sujet* dans toute leur intégralité. — Il est même bon de faire entrer, quand on le peut, la tête du *Sujet* sur une harmonie étrangère à ce *Sujet*. J'entends par étrangère l'harmonie appartenant aux tons relatifs, ou étant le résultat de changement de mode, ou encore affectant la forme d'accord d'emprunt, et non l'harmonie appartenant foncièrement aux tons éloignés, dont l'emploi doit être proscrire toutes les fois qu'on fait entendre le *Sujet*.


Avant d'entrer dans le domaine pratique, je recommande aussi d'éviter autant que possible l'*attaque du Sujet ou de la Réponse sur un unisson*.

A partir de la 4<sup>e</sup> entrée jusqu'à la fin de la Fugue, les parties qui font le *Sujet, la Réponse* ou le *Contre-Sujet* peuvent prolonger leur avant-dernière note, de manière à s'enchaîner à ce qui suit sans qu'il y ait conclusion.


Etant donné par exemple un *Sujet* terminant ainsi:



au lieu de faire:



il serait très bon  
de prolonger de  
cette manière:



etc.

Cela est excellent et donne souvent plus de cohésion et de souplesse aux enchaînements des différentes parties de la Fugue.

Il est indispensable de rappeler qu'on doit s'efforcer de faire *précéder d'un silence* toute entrée importante, telle que: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Thème* de divertissement. De même, une partie ne doit se taire que si elle peut rentrer d'une façon intéressante par un des thèmes caractéristiques de la Fugue.

## Expositions à 2 parties

1

R

S

Frag! A

C. S.

Frag! A

b

S

C. S.

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée.

b

A

Frag! A

C. S.

R

2

S

C. S.

R

b

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée.

b

S

C. S.

R

C. S.

3

S

C. S.

R

C. S.

R

C. S.

C.S.

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée.

S.

Petite Coda

R.

C.S.

## Expositions à 3 parties

L'épisode, qui était indispensable à 2 parties entre la seconde et la troisième entrée, est ici facultatif. La disposition des parties permet quelquefois de le supprimer. On le verra par les deux exemples qui suivent, dont l'un seulement contient cet épisode.

S.

C.S.

1

C.S.

R.

S.

C.S.

R  
 C.S.  
 S  
 C.S.  
 (1)  
 R  
 Episode amenant à la 3<sup>e</sup> entrée.  
 Partie libre se reproduisant plus loin.  
 Partie libre entendue déjà.  
 S  
 C.S.  
 R  
 C.S.

(1). Je ne crains pas d'employer ici le mouvement de 7<sup>e</sup> mineure. Il est très mélodique et le *sol* doit être considéré comme note de passage ou supposant: ou .

Ces sortes de licences (si on peut les appeler ainsi) sont affaire de goût et de sentiment musical, lesquels doivent, plus que jamais, jouer un grand rôle dans les études qui vont suivre, tout en ne nuisant pas à la sévérité et à la simplicité du style.



## Expositions à 4 parties

Il me reste peu de chose à dire sur les *Expositions à 4 parties*, tout ce qui a été dit précédemment pouvant trouver ici son application. Les exemples seront maintenant plus profitables que toute explication nouvelle.

Il est pourtant indispensable de signaler le cas où l'on ferait entendre un Contre-Sujet au début, et où par conséquent, dès la 2<sup>e</sup> entrée, on aurait 3 parties. Il faut, dans ce cas, que la 3<sup>e</sup> entrée se fasse à 4 parties, et non à trois comme la 2<sup>e</sup>. On aura soin seulement de ménager un silence dans la partie qui doit alors faire entendre la Réponse.

Une dernière remarque sur la clef choisie par l'auteur pour exposer son Sujet. Généralement il y met une intention, à moins peut-être qu'il ne se serve de la clef d'ut 1<sup>re</sup>, ou de la clef de sol. Mon avis est donc que, si le Sujet est donné en clef d'ut 3<sup>e</sup>, en clef d'ut 4<sup>e</sup>, ou en clef de fa, il est logique de rien changer à l'intention probable de l'auteur, et de faire la 1<sup>re</sup> entrée du Sujet dans la clef choisie par lui.

Il faudrait, selon moi, des raisons spéciales de disposition pour en user autrement.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp) and 3/2 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Key labels within the notation include:

- System 1:** The first staff has a '1' above it. The second staff is labeled 'C.S.' (Contre-Sujet). The third staff is labeled 'S' (Sujet). The fourth staff is labeled 'C.S.'.
- System 2:** The second staff is labeled 'S'. The third staff is labeled 'C.S.'.
- System 3:** The second staff is labeled 'C.S.'. The third staff is labeled 'R' (Réponse).

The notation is written in a clear, legible style, typical of 19th-century musical manuscripts.

2

S. Coda

First system of a musical score. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase and ends with a 'Coda' marking. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

C. S.

Second system of the musical score. The vocal line (S) continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a 'C. S.' (Crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The system concludes with a 'Coda' marking.

C. S. Coda

Third system of the musical score. The vocal line (S) continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a 'C. S.' (Crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The system concludes with a 'Coda' marking.

C. S. R.

Fourth system of the musical score. The vocal line (S) continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a 'C. S.' (Crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The system concludes with a 'Coda' marking. The piano part begins with a forte (f) dynamic marking.

The musical score consists of three systems of staves. The first system has four staves: the top staff is marked with 'S' and contains a whole note; the second staff has a whole note marked 'R'; the third and fourth staves are marked 'C.S.' and contain eighth-note patterns. The second system also has four staves, with the top staff marked 'C.S.' and the third staff marked 'S'. The third system has four staves, with the top staff marked with a fermata and a slur, the second staff marked '(1)' and 'C.S.', the third staff marked 'etc.', and the bottom staff marked 'R'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

(1) J'ai laissé ce mouvement mélodique, bien qu'il paraisse donner la sensation de la  $\frac{6}{4}$ , très vite effacée par le do qui suit, véritable note de l'accord.

(2) L'accord de 7<sup>e</sup> dominante a ici une telle force qu'il absorbe entièrement et fait disparaître la sensation du 2<sup>e</sup> renversement (accord de 6<sup>e</sup> sensible) qui vient au 4<sup>e</sup> temps. C'est pourquoi je l'ai laissé, l'effet musical étant excellent. Mais les élèves doivent être très réservés dans l'emploi de ces licences, qu'une main très sûre peut parfois se permettre.

Molto moderato  
S

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Molto moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1:** The first system shows the beginning of the piece. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The first staff has a dynamic marking of *1<sup>re</sup> C. S.* and a *tr* marking.

**System 2:** The second system continues the piece. The first staff has a dynamic marking of *1<sup>re</sup> C. S.* and a *tr* marking. The second staff has a dynamic marking of *2<sup>a</sup> C. S.* and a *tr* marking. The third staff has a dynamic marking of *R*.

**System 3:** The third system continues the piece. The first staff has a dynamic marking of *2<sup>a</sup> C. S.* and a *tr* marking. The second staff has a dynamic marking of *S*. The third staff has a dynamic marking of *1<sup>re</sup> C. S.* and a *tr* marking.

**System 4:** The fourth system continues the piece. The first staff has a dynamic marking of *R*. The second staff has a dynamic marking of *tr*. The third staff has a dynamic marking of *tr*.

First system of a musical score. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a melodic line, followed by the Alto. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation. Labels '1<sup>st</sup> C.S.' and '2<sup>nd</sup> C.S.' are placed above the piano staves, indicating specific sections of the accompaniment.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The Soprano part has a melodic line with a 'Coda' section. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Labels 'S', 'Coda', and 'C.S.' are present above the staves. The piano part has a 'R' (Right Hand) label. The system ends with a 'Coda' section.

Third system of the musical score. It features the same four staves. The Soprano part has a melodic line with a 'Coda' section. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Labels 'Fragl A', 'Coda', 'C.S.', and 'Partie libre' are present above the staves. The piano part has a 'S' (Soprano) label. The system ends with a 'Coda' section.

Fourth system of the musical score. It features the same four staves. The Soprano part has a melodic line with a 'Coda' section. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Labels 'Fragl A', 'Coda', 'C.S.', and 'Partie libre' are present above the staves. The piano part has a 'R' (Right Hand) label. The system ends with a 'Coda' section.

6

S. Frag! A

R.

C. S. Frag! A

S.

C. S. Frag! A

R.

C. S.

7

System 7: A three-staff musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff contains a melodic line with a 'C. S.' (Crescendo) marking. The middle staff contains a melodic line with a 'S.' (Sforzando) marking and a 'Coda' marking. The bottom staff contains a bass line with a 'R.' (Ritardando) marking.

System 8: A three-staff musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff contains a melodic line with a 'S.' (Sforzando) marking. The middle staff contains a melodic line with a 'C. S.' (Crescendo) marking and a 'Coda' marking. The bottom staff contains a bass line with a 'C. S.' (Crescendo) marking.

System 9: A three-staff musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff contains a melodic line with a 'C. S.' (Crescendo) marking and a 'Coda' marking. The middle staff contains a melodic line with a 'R.' (Ritardando) marking. The bottom staff contains a bass line.

8

System 10: A three-staff musical score in 6/4 time, key of B-flat major. The top staff contains a melodic line with a 'R.' (Ritardando) marking. The middle staff contains a melodic line with a 'S.' (Sforzando) marking and a 'C. S.' (Crescendo) marking. The bottom staff contains a bass line.

9



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes a 'Coda' marking above the third staff and a 'C.S.' marking above the bottom staff. A 'R' marking is placed above the second staff.

10

Second system of musical notation, starting with a measure number '10'. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes a 'S' marking above the top staff and a 'C.S.' marking above the second staff. A 'R' marking is placed above the second staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes a 'C.S.' marking above the second staff and a 'S' marking above the third staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The system includes a '(1)' marking above the top staff, a 'C.S.' marking above the second staff, and a 'R' marking above the bottom staff.

(1) Ce do ne faisant pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Pédale supérieure*; il suffit pour le moment de signaler cette particularité, dont il sera parlé plus tard.

## LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* ou *Episode* sert de lien, de chaînon entre les diverses parties de la Fugue; il est formé avec des fragments tirés du Sujet, du ou des Contre-Sujets, de la Coda, du Nouveau Sujet, après son émission (si on en introduit un), et même de certaines parties libres qui auraient été entendues, combinées avec le Sujet, si elles ont un relief qui permette d'en tirer un parti heureux.

Avec ces éléments habilement disposés, on peut composer des divertissements dont l'intérêt doit être toujours croissant du début à la fin de la Fugue.

On peut prolonger le fragment choisi, à condition que le prolongement soit dans le même caractère et conçu de manière à conserver l'unité du style général de la Fugue.

Les valeurs du fragment choisi peuvent être modifiées en augmentation ou en diminution, par mouvement semblable ou contraire.

On peut se servir de *plusieurs* fragments pour former un *Thème* de divertissement. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient la même origine; je veux dire que l'un peut être extrait du Sujet tandis qu'un autre l'est du Contre-Sujet ou de la Coda, etc... mais il doivent se relier entre eux d'une façon naturelle pour ne former *qu'un seul* thème d'un contour mélodique satisfaisant.

La *tête du Sujet* devant servir d'élément principal pour la construction des différents Strettos, il est *prudent*, jusqu'à ce point de la Fugue, de *s'abstenir de son emploi dans les divertissements*, afin d'éviter la monotonie résultant de la répétition des mêmes formules.

Les divertissements doivent être combinés de manière à ce qu'aucun ne se ressemble et ne soit fait avec les mêmes fragments. Ils doivent aussi être alternés dans leur forme, dont la composition est: *imitations* entre les différentes parties, *marches* (de *courte* durée), *canons* divers, *contrepoints doubles*, *triples*, etc, etc...

Un Divertissement peut se composer de plusieurs fragments superposés, qui, au moyen du renversement, se font entendre alternativement dans les diverses parties. Dans ce cas l'attaque de la partie principale doit être présentée en relief.

Enchaînement d'un divertissement avec l'entrée d'un Sujet est d'autant plus heureux que le *Divertissement se prolonge sur cette entrée*, surtout si une harmonie imprévue en est le résultat. La pratique de ce procédé devra être recherchée par l'élève, lorsque les éléments dont il disposera le permettront. J'en donnerai plus loin des exemples.

On voit, par les ressources, dont on peut disposer, quelle richesse le divertissement amène dans la Fugue, quand il est traité par une main souple, habile, ingénieuse, au service d'un sentiment musical délicat et d'un goût sûr.

C'est la partie de la Fugue où le compositeur peut montrer le plus d'invention, puisque tous les éléments en sont laissés à son libre choix. Il doit donc en faire l'objet de soins particuliers.

Les exemples suivants montreront des fragments choisis dans divers Sujets et Contre-Sujets. Les prolongements seront marqués en pointillé....., et la manière possible de faire le développement sera indiquée en plus petits caractères et sur d'autres clefs.

Contre-Sujet.

Sujet

etc.

1

Fragt du Sujet.

etc.

2

Fragt du Sujet et du Contre-Sujet.

etc.

5 *Frag! du Sujet.* *etc.*

4 *Frag! du Contre-Sujet.* *etc.*

3 *Frag! du Sujet et du Contre-Sujet.* *Sop.* *etc.*

*S.*

*C.S.* *etc.*

1 *Frag! du Sujet.* *etc.*

2 *Frag! du Sujet.* *etc.*

3 *Frag! du Sujet.* *etc.*

*Alto*

4 *Frag! du Contre-Sujet.* *etc.*

5 *Frag! du Sujet.* *etc.*

6 *Frag! Contre-Sujet.* *etc.*

7 *Frag! du Sujet.* *etc.*

*Sujet*

*Contre-Sujet.* etc.

*Fragt du Sujet.* ..... (1) etc.

*Fragt du Contre-Sujet.* ..... etc.

*Fragt du Contre-Sujet.* ..... etc.

*Fragt du Contre-Sujet.* ..... etc.

*Fragt du Sujet.* ..... etc.

*Sujet*

*1<sup>er</sup> C. S.* ..... etc.

*2<sup>d</sup> C. S.* ..... etc.

*Fragt du Sujet.* ..... etc.

*Fragt du Sujet.* ..... etc.

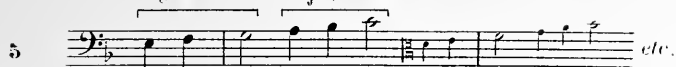
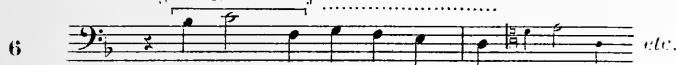
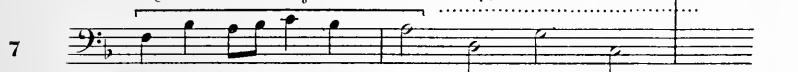
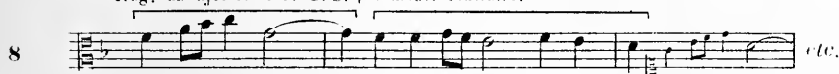
*Fragt du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.* ..... etc.

*Sop.* ..... etc.

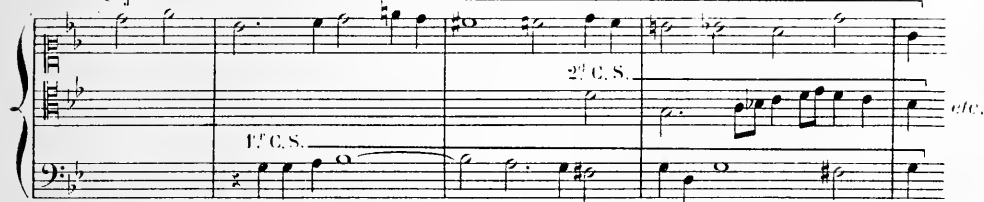
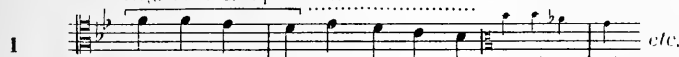
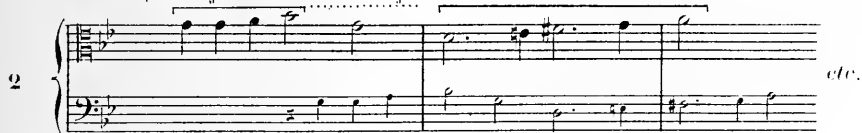
*Fragt du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.* ..... etc.

(1) On peut, dans un Divertissement, moduler à des tonalités éloignées de la tonalité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que *passagères* et que le retour à la tonalité dans laquelle on veut faire entendre à nouveau le *Sujet*, ait lieu d'une façon heureuse et naturelle.

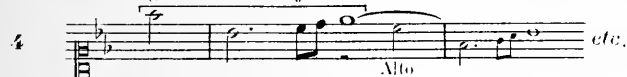
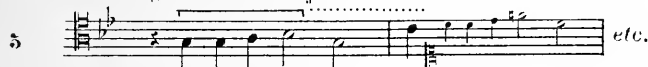
Ces sortes de modulations sont d'autant plus admissibles que les divertissements sont plus rapprochés du *stretto*.

Frag! du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.Frag! du sujet et du 1<sup>er</sup> C. S. par mou! contraire.

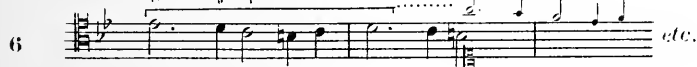
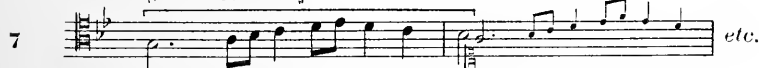
Sujet

Frag! du 1<sup>er</sup> C. S. par mou! contraire.Frag! du Sujet et du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

Mou! chromatique du Sujet.

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.Frag! du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

Frag! du Sujet par mou! contraire

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.

Le point où nous sommes arrivés me paraît propice pour engager l'élève, avant de commencer une Fugue, à préparer à l'avance tous les matériaux dont il aura à se servir. Les ayant sous les yeux, il déterminera plus facilement la place qu'ils doivent occuper, selon leur importance et leur caractère, dans le cours de la composition.

### EXERCICES.

Pour mettre l'élève à même de choisir, avec la maîtrise qui convient, les *thèmes* de divertissements à extraire des *Sujets* et *Contre-Sujets*, il est bon qu'il se familiarise avec ce travail. Pour cela, il prendra pour modèles les exemples précédents, en s'exerçant sur différents Sujets dont il aura fait les Contre-Sujets.

Je rappelle ici que l'on pourra également extraire les thèmes de divertissements: *des Codas*, *des Nouveaux sujets* (après leur émission facultative, ainsi qu'il a été dit plus haut) et *des parties libres* qui auront été entendues, combinées avec le Sujet.

Le choix de ces éléments n'est pas plus difficile à faire que celui qui fait l'objet spécial de cet exercice. Je n'y reviendrai pas.

## Exemples de Divertissements.

On vient de voir les éléments qui peuvent servir à former les divertissements; il s'agit maintenant de les mettre en œuvre; dans ce but je vais montrer plusieurs exemples où le divertissement se rattache à ce qui précède et à ce qui suit; ce sera, je pense, d'un enseignement utile pour l'élève.

### A deux parties

**SUJET.**  *etc.*

**CONTRE-SUJET.**  *etc.*

**DIVERTISSEMENT RELIANT L'EXPOSITION DE LA FUGUE A LA CONTR' EXPOSITION.**  *etc.*

**C. S.**  *etc.*

**R.**  *etc.*

DIVERTISSEMENT  
 RELIANT LE RELATIF  
 MAJEUR A LA  
 SOUS-DOMINANTE.

Frag! du Sujet.  
 Fin de la Rép. en Mi $\flat$   
 DIVERTISSEMENT  
 Frag! du C. S.  
 par mouvt contraire  
 Frag! du C. S. par mouvt contraire  
 Sujet  
 Frag! du Sujet par mouvt contraire  
 Sujet en Si $\flat$  min.  
 etc.  
 Frag! du C. S. par mouvt contraire  
 Contre-Sujet

## A trois parties

SUJET.  
 CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT  
 RELIANT L'EXPOSITION  
 DE LA FUGUE A LA  
 CONTR' EXPOSITION.

Fin du Sujet  
 Fin du C. S.  
 Fin de la Rép.  
 DIVERTISSEMENT.  
 Frag! du C. S.  
 Fin du C. S.  
 Rép.  
 Contr' Exposition  
 C. S.  
 etc.

Fin de la Rép. au relatif maj.      Partie libre en imitation.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT LE RELATIF  
MAJEUR AU SUJET  
ENTENDU A LA 6<sup>te</sup>  
(MODE MAJ.)

Partie libre en imitation.      Fin du C. S.

DIVERTISSEMENT

Figure de la Rép. continuée pour  
former le Divertissement.

Fragment du Sujet.      Tête du C. S.      Sujet à la 6<sup>te</sup> (mode maj.)

C. S.      etc.

## A quatre parties

SUJET.      etc.

Fragment du Sujet      Contre Exposition

FIN D'UN  
DIVERTISSEMENT  
SE RELIANT A LA  
CONTR' EXPOSITION.

Rép.      etc.

SUJET.      etc.

CONTRE-SUJET.      etc.



DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE AU  
RELATIF MINEUR.

Fin de Contre-Sujet.

Tête du C. S. formant Canon

Canon

Fin de la Réponse

Canon

C. S.

Sujet au relatif mineur

(1)

Canon

SUJET

etc.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE AU  
RELATIF MAJEUR.

Fin de la Réponse.

Fin du Contre Sujet.

DIVERTISSEMENT.

Fin du C. S.

(1) Ce report s'analyse de deux manières: comme note de passage venant d'un mi supposé ou comme l'indication d'un mi supposé; ce qui est parfaitement logique et musical.

Sujet au relatif majeur, etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

Frag! du Sujet.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE AU  
RELATIF MINEUR.

Fin du Contre-Sujet.

Fin de la Réponse.

C. S.

Sujet au relatif min.

etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

## THEME DU DIVERTEMENT (Frag! de la Rép. prolongé)

DIVERTISSEMENT  
RELIAINT LE RELATIF  
MINEUR A LA  
SOUS-DOMINANTE.

Fin de la Rép. au relatif min.

DIVERTISSEMENT.

Fin du Contre-Sujet.

Portie libre en imitation

Sujet à la Sous-Dominante

etc.

**SUJET.**  etc.

**CONTRE-SUJET.** 

**DIVERTISSEMENT RELIANT LA SOUS-DOMINANTE AU 2<sup>e</sup> DEGRÉ.**  *Sujet au 2<sup>e</sup> degré.*

**SUJET.**  etc.

**CONTRE-SUJET.** 

**DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MAJEUR AU 6<sup>e</sup> DEGRÉ.**  *Partie libre déjà entendue*

**SUJET.**  etc.

**CONTRE-SUJET.** 

**DIVERTISSEMENT RELIANT LA SOUS-DOMINANTE AU 2<sup>e</sup> DEGRÉ.**  *Sujet au 2<sup>e</sup> degré.*

## EXERCICES.

Choisir des sujets, en faire les Contre-sujets et s'exercer à établir des divertissements pouvant relier les diverses parties d'une Fugue; par exemple:

L'Exposition à la Contre-Exposition (au cas où l'on en voudrait faire une, ce qui est tout-à-fait facultatif et même assez peu usité).

L'Exposition au mode relatif.

La Contre-Exposition au mode relatif.

Le mode relatif au 4<sup>e</sup> degré et au 2<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le 4<sup>e</sup> degré au 2<sup>e</sup>, et le 2<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le mode relatif au 6<sup>e</sup> degré et au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est mineure.

Le 6<sup>e</sup> degré au 4<sup>e</sup>, et le 4<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup>, si la Fugue est mineure.

Ces exercices doivent être faits à 2, 3 et à 4 parties, mais en plus grand nombre sous cette dernière forme. Il est bon de dire que l'ordre adopté pour les exercices précédents ne détermine pas celui de la construction de la Fugue. Ce sont, comme je l'ai dit plus haut, des exercices isolés servant à rattacher les différentes parties de la Composition. L'ordre dans lequel les divers éléments doivent être présentés est indiqué dans le *Plan général*. J'y ajouterai plus tard quelques remarques.

## DES MODIFICATIONS QUE PEUT NÉCESSITER LE CHANGEMENT DE MODE DANS CERTAINS SUJETS.

Il arrive que lorsqu'on veut faire entendre le sujet au relatif mineur ou majeur du ton établi (selon que le sujet est dans tel ou tel mode), on est quelquefois embarrassé, soit parce que la reproduction exacte de certains *passages chromatiques* enlève tout sentiment réel du mode, soit encore que certaines autres reproductions exactes donnent lieu à des intervalles un peu âpres d'aspect et d'intonation, ou bien affaiblissent le contour mélodique et la texture harmonique.

Les exemples que je vais mettre sous les yeux, montreront clairement ce que je veux exposer.

Je suppose ce sujet: 

si j'en supprime le mouvement chromatique final dans le mode majeur, je lui enlève toute sa physionomie et toute sa saveur. Ex:



Il faut donc adopter cette version, qui reproduit exactement le mouvement chromatique:



Voici maintenant deux sujets dont la terminaison est semblable :



Pour le 1<sup>er</sup> de ces sujets, en conservant le mouvement chromatique, on obtient aux deux dernières mesures :



Le ré  $\flat$  est si rapproché du ré  $\natural$  dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.

La version qui me paraît la meilleure est donc :



Au contraire, dans le second de ces sujets, la durée du la  $\flat$  peut permettre une harmonisation de nature à en effacer l'impression, et par conséquent de conserver au sujet sa vraie physionomie dans la reproduction en majeur. La version suivante est donc très admissible pour la dernière mesure :




bien qu'on puisse également inter-  
préter ainsi cette mesure :



On voit de nouveau ici la place que le goût et le sentiment musical tiennent dans ces études.

Des difficultés d'autre nature peuvent se présenter ; Ex :



La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5<sup>e</sup> mesure serait :  mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol  $\sharp$  par le sol  $\natural$  ; ce qui donne comme version préférable :



(1) L'Auteur de ce sujet, M<sup>r</sup> Ch. Lempereur, préfère cette dernière version.

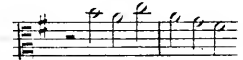
Enfin le sujet suivant :



donne comme reproduction au relatif mineur :

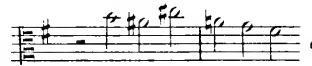


Au premier abord, elle paraît un peu rugueuse et on est tenté d'adopter la version



etc.

mais on l'éloigne aussitôt, à cause de sa fadeur mièvre, pour revenir à la 1<sup>ère</sup>



etc.

qui s'imposera d'autant mieux qu'elle sera harmonisée d'une façon substantielle.

On devra, du reste, toujours préférer la reproduction conservant les intervalles caractéristiques de la tonalité, toutes les fois qu'il sera possible de l'harmoniser d'une façon intéressante, ingénieuse, simple et tonale.

Ces exemples suffisent amplement pour diriger l'élève dans des cas similaires.

De même que l'*Exposition* est séparée du ton relatif par un *Divertissement*, de même aussi d'autres divertissements doivent conduire aux deux dernières émissions du sujet dans les deux autres tons relatifs. A ce propos, je rappelle qu'on peut supprimer une de ces deux émissions. Au cas où l'on ne fait pas cette suppression et où l'on veut faire entendre le sujet *dans les deux* derniers tons relatifs, l'ordre de cette émission importe peu et est facultatif.

Je rappelle aussi que la dernière émission du sujet avant le *Stretto* peut ne pas être accompagnée du Contre-sujet. Les parties accompagnantes ne doivent pas dans ce cas être de simples parties de remplissage; mais elles doivent au contraire être empruntées par leur forme et leur rythme à des parties libres intéressantes déjà entendues.

Il est possible, et quelquefois d'un excellent effet, dans une *Fugue majeure*, de faire entendre le Sujet au *mode mineur direct*. Mais cela ne peut se produire heureusement qu'immédiatement avant le *Stretto*. Dans ce cas, le sujet est suivi d'un *Divertissement* parcourant facultativement les tonalités relatives de ce mineur direct, et aboutissant au repos sur la dominante précédant le *Stretto*. La rentrée dans le mode majeur dès le début du *Stretto* acquiert ainsi une saveur appréciable.

Nous arrivons au point de la Fugue où tous les éléments vont se mettre en œuvre de la manière que je dirai. Ce point s'appelle *Stretto*; il est *presque toujours* précédé d'un repos sur la dominante; ce repos n'est pourtant pas obligatoire, et il est des Fugues dont le *Stretto* s'enchaîne directement avec ce qui précède. (L'élève verra du reste par les exemples qui seront donnés plus tard, les diverses combinaisons qui peuvent se présenter). Une Pédale de dominante peut être introduite immédiatement avant l'attaque du *stretto*; il est *préférable* dans ce cas de la faire courte, à moins que les proportions de la Fugue ne permettent de lui donner des dimensions plus étendues.

## Le Stretto et la Pédale

Le *Stretto* est, comme je l'ai dit dans le *Plan général*, la partie de la Fugue où les éléments les plus intéressants se donnent pour ainsi dire rendez-vous pour se condenser, se réunir, se *serrer*.

Le *Stretto* proprement dit est formé d'un *Canon* de la *Réponse* allant *sous ou sur le Sujet*, Ex:

The first example shows the Subject (S.U.J.) on a treble clef staff and the Answer (RÉP.) on a bass clef staff. The second example shows the Answer (RÉP.) on a treble clef staff and the Subject (S.U.J.) on a bass clef staff. Both examples are in 2/4 time and show a stretto where the two parts are closely spaced.

Quelquefois du *sujet* allant *sous ou sur la réponse*, Ex:

The first example shows the Answer (RÉP.) on a treble clef staff and the Subject (S.U.J.) on a bass clef staff. The second example shows the Subject (S.U.J.) on a treble clef staff and the Answer (RÉP.) on a bass clef staff. Both examples are in 2/4 time and show a stretto where the two parts are closely spaced. The second example includes a 'partie libre' label and a '(2)' marking.

Basse obligatoire, sans laquelle le canon ne saurait subsister.

Quelquefois aussi, mais rarement, les deux combinaisons sont praticables, Ex:

The first example shows the Answer (RÉP.) on a treble clef staff and the Subject (S.U.J.) on a bass clef staff. The second example shows the Subject (S.U.J.) on a treble clef staff and the Answer (RÉP.) on a bass clef staff. Both examples are in 2/4 time and show a stretto where the two parts are closely spaced.

(1) Beaucoup de sujets forment le Canon en entier; d'autres au contraire n'en ont qu'une partie.

(2) Certains de ces canons se suffisent harmoniquement à eux-mêmes; d'autres ont besoin d'être soutenus par une basse, comme on le voit dans cet exemple.



AUTRE CANON  
COMMENÇANT PAR LE SUJET,  
SOUTENU PAR UNE BASSE  
ET UNE HARMONIE  
OBLIGATOIRES.

RÉP.

LE MÊME.  
COMMENÇANT PAR LA RÉPONSE,  
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU  
DE LA 3<sup>e</sup> MESURE.

RÉP.

SUJ.

Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'8<sup>ve</sup> qui peut figurer dans les combinaisons de l'ensemble du stretto; je le montre ici comme particularité à imiter toutes les fois que les motifs, quels qu'ils soient, s'y prêteront; Ex:

SUJ.

SUJ.

CANON A L'8<sup>ve</sup>

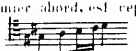
La plupart des sujets-d'école comportent des canons plus ou moins prolongés dans le genre de ceux que nous venons de voir, mais *principalement* ceux de la réponse se combinant sous ou sur le sujet. Ils comportent aussi presque toujours la possibilité de faire des *entrées* à des points différents, se prolongeant plus ou moins, par mouvement semblable ou contraire, soit en conservant les valeurs, soit en les augmentant ou en les diminuant; Ex:

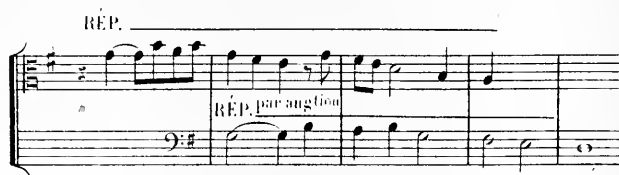
SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

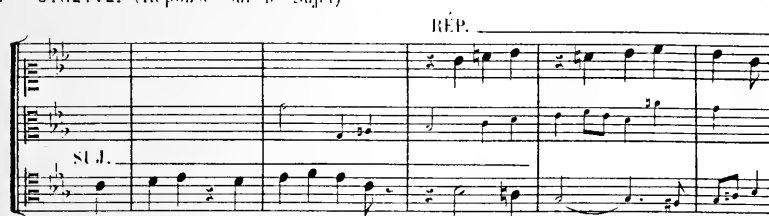
SUJ.

(1) L'analyse de ce passage, qui peut sembler difficile au premier abord, est cependant très naturelle si l'on considère que le mouvement mélodique du Ténor n'est que la modification rythmique de:  La version adoptée est préférable, étant dans le cas d'un général des valeurs employées.

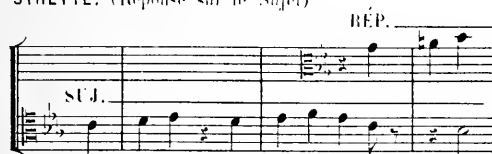
2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)3<sup>e</sup> STRETTE. (véritable - commençant par la Réponse)4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par augtiori sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.5<sup>e</sup> STRETTE \_ sur Pédale de doute (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)6<sup>e</sup> STRETTE \_ sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)



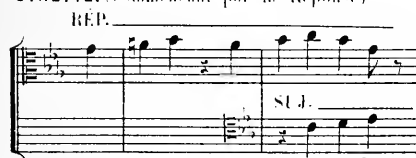
1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)



2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)



3<sup>e</sup> STRETTE. (commencant par la Réponse)



4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)



5<sup>e</sup> STRETTE. (Strette véritable)



6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet sur la Réponse par augt<sup>on</sup>, avec le Sujet lui-même augt<sup>é</sup> 4 fois)

SUJ.

7<sup>e</sup> STRETTE. (Entrées plus rapprochées)

SUJ. allarg.

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

3<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

5<sup>e</sup> STRETTE. (véritable)

RÉP.

6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par mouvt contraire sur le Sujet lui-même)

(1) Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1<sup>er</sup> temps et retardant le si.

REP.

SUJ.

REP.

SUJ.

Ce sont des *entrées* de ce genre qui forment en grande partie ce qu'on est convenu de désigner sous le nom général de *Stretto*.

On ne perdra jamais de vue que les diverses combinaisons doivent être présentées de manière à exciter un *intérêt toujours croissant*.

La première entrée, qui se fait avec le sujet, peut être ou non accompagnée d'un ou de plusieurs dessins se rattachant à ce qui précède, et dont un au moins doit se prolonger sous la seconde entrée, Ex:

1<sup>re</sup> LA PREMIÈRE ENTRÉE DU SUJET N'ÉTANT PAS ACCOMPAGNÉE.

SUJET.

DÉBUT DU STRETTO.

REP.

SUJ.

SUJET.

DÉBUT DU STRETTO.

SUJ.

REP.

SUJ.

etc.

2<sup>e</sup> LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT A CE QUI PRÉCÈDE.

SUJET.

STRETTO. rall.

a tempo.

REP.

SUJ.

etc.

First system of a musical score in 2/4 time, key of B-flat major. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music consists of eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has the word "etc." written above it, and the Bass staff has "SUI." written above it.

Second system of the musical score, continuing the melody. It features four staves. The Bass staff has the word "SUI." written above it.

STRETTO. *rit.* a tempo

Third system of the musical score, marked "STRETTO. rit. a tempo". It features four staves. The Bass staff has the word "SUI." written above it.

RÉP.

Fourth system of the musical score, marked "RÉP.". It features four staves. The Bass staff has the word "SUI." written above it.

Fifth system of the musical score. It features four staves. The Bass staff has the word "RÉP." written above it, and the Tenor staff has "etc." written above it.

La 2<sup>de</sup> entrée, qui a lieu avec la réponse, *ne doit pas être assez éloignée de la 1<sup>re</sup>* pour qu'on ait la sensation d'une nouvelle exposition, et elle doit se produire sur une note au moins appartenant encore au sujet présenté par la partie qui a fait la 1<sup>re</sup> entrée; Ex:

SUJET.

STRETTO.

RÉP. etc.

SUJET.

STRETTO.

RÉP. etc.

SUJET.

STRETTO.

RÉP. etc.

Il en sera de même pour tous les autres strettos qui se succéderont ensuite, c'est-à-dire qu'il ne doit pas, pour ainsi dire, y avoir *solution de continuité* entre la partie qui propose et celle qui lui répond. Pour exprimer ma pensée par une figure, je dirai que c'est une *chaîne* dont tous les anneaux se tiennent.

Par les exemples de strettos complets qui suivront, on verra que les entrées, faites toujours en commençant par la tête du Sujet, de la Réponse et même du Contre-sujet, dont on peut aussi se servir pour faire des strettos, on verra, dis-je, que ces entrées se *succèdent en se rapprochant, jusqu'à ce qu'on produise le véritable Canon du Sujet et de la Réponse*. Ce canon peut se faire en dehors de la Pédale ou sur la Pédale même.

Il va sans dire que dans tout cela, le Contre-sujet peut être appelé à jouer son rôle, soit en servant, comme je viens de le dire, à former des Strettos, soit en accompagnant le Sujet ou la Réponse, entièrement ou par fragments.

Les parties libres d'un *relief suffisant*, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'il y en a un; tous ces éléments prennent part à l'action, se réunissent, se mêlent, se confondent, de manière à produire un intérêt croissant et chaleureux qui attire et retienne l'attention.



Les différentes entrées dont il vient d'être parlé ne se succèdent pas toujours sans interruption; elles sont souvent reliées par de courts divertissements.

Avec les sujets qui ne fournissent pas de canon, le *stretto* ne peut se composer que d'entrées, que l'ingéniosité du compositeur parvient à introduire selon que la forme mélodique du sujet le permet.

EXEMPLE D'UN SUJET NE  
DONNANT LIEU QU'À DES ENTRÉES  
POUR FORMER LE STRETTO.



L'entrée la plus éloignée se  
produira ainsi, à la 4<sup>e</sup> mesure.



Une entrée d'une très courte  
durée à la fin de la 3<sup>e</sup>.



Une à la 3<sup>e</sup>.



Et enfin une au milieu  
de la 1<sup>re</sup>.



Cas curieux et assez rare, ces quatre entrées, après avoir été entendues successivement, peuvent se réunir  
simultanément sur le sujet et former un tout harmonique très satisfaisant.

EX:

Nous arrivons à la *Pédale*, non celle dont j'ai déjà parlé, qui peut parfois précéder immédiatement le *Stretto*, mais celle qui en fait partie intégrante, qui existe dans presque toutes les fugues d'école, qui acquiert ici une grande importance par les combinaisons auxquelles elle sert de base, et qui prépare pour ainsi dire la conclusion de la Fugue.

Elle repose toujours sur la dominante ou sur la tonique, quelquefois sur les deux alternativement, et est placée à la basse.

Sur elle peuvent se dérouler de nombreuses et diverses combinaisons déjà indiquées dans le Plan général, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler: *Canon du Sujet et de la Réponse, imitations, canons divers*, etc.

L'opportunité de l'emploi des *Pédales* est laissée à la libre initiative du Compositeur; je n'insisterai donc pas sur ce point, sinon pour dire que si l'on fait deux *Pédales* dans le *Stretto*, c'est celle de *tonique* qui doit être la *seconde* et qui doit, sinon tout-à-fait terminer la Fugue, mais être *très près de sa conclusion*. Je conseillerai cependant, au cas où l'on aurait fait avant le *Stretto* une *Pédale* de dominante *d'un certain développement*, de ne faire ensuite qu'une *Pédale* de tonique.

Ce n'est que dans le cas où la *Pédale* précédant le *Stretto* serait *très courte*, qu'on en pourrait faire une *seconde* plus développée au cours du *Stretto*.

En tout cas, il faut éviter l'abus, et ne pas en faire trois dans la même Fugue, à moins que cette Fugue n'ait des proportions *considérables*.

Il est urgent de dire ici que, dans le *Stretto*, et principalement sur la *Pédale*, la liberté d'écriture devient plus grande, et que les *dissonances* qui ont pour *fundamentale* la dominante peuvent se pratiquer *sans préparation*, surtout si elles favorisent l'emploi heureux et simultané des motifs saillants de la Fugue.

De même aussi, sur la *Pédale*, des modulations éloignées peuvent quelquefois être présentées avec bonheur par une main habile.

Il faut encore faire observer qu'il est parfois d'un excellent effet de terminer une Fugue mineure en mode majeur. C'est un rayon de soleil éclairant la fin d'une œuvre qui a pu paraître longtemps grise et sombre.

Enfin, si le sujet s'y prête, il peut être très bon de présenter la terminaison d'une Fugue en forme de *Choral*; cela donne alors un sentiment de grandeur et de majesté qui convient fort bien à certains sujets.

Mais quelle que soit la forme adoptée pour la conclusion, et la liberté des harmonies employées, on ne doit en aucun cas s'écarter du style et du caractère général de la Composition.

Des *Strettos* de différent caractère, donnés maintenant comme exemples, montreront mieux que je ne saurais le dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

# Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.

169

SUJET.

CONTRE-SUJET.

STRETTO.

Réponse

Tête du Contre-suj.

Sujet

Sujet

Réponse

Fin du C.S.

Fin du C.S. Tête du C.S.

Stretto plus rapproché commençant par la Réponse.

Réponse

Sujet

Fin du Sujet tronqué pour former imitation.

Sujet pris par motif contraire formant Stretto.

Tête du C.S.

Tête du C.S.

poco più largo.

Suj. par motif rétrograde.

Canon de l'octave

avec le Suj. en diminution.

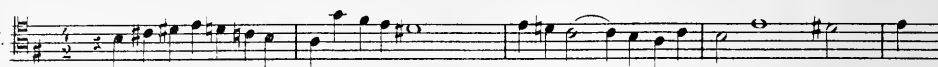
alla - gan - do

# Stretto d'une Fugue du ton à 3 parties et 1 Contre-sujet.

SUIJET.



CONTRE-SUIJET.



STRETTO.

Reponse

Sujet

Fragt du C.S.

Sujet

Contre-Sujet

Tête du Contre-Sujet.

Reponse

Fragt du C.S.

Canon à l'octave commençant par la tête de la Réponse.

## Sujet par mouvt contraire

(1)

Reponse par mouvt contraire formant stretto

Reponse par mouvt contraire

## Sujet en augmentation allant sur le Sujet réel.

Sujet.

Pédale.

Imitation par mouvt contraire

avec une figure du Contre-sujet.

Tête du Sujet par diminution.

## Canon à l'octave.

## Sujet en augmentation

al - lar - gam - do.

(1) On a tout un exemple de retard se résolvant en montant; cette particularité très rare n'est admissible que lorsque, comme dans le cas présent, le thème de variations combinées, se veut conserver aux thèmes dont on se sert leur contour et leur physionomie.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

1<sup>ère</sup> STRETTE.

Rép.

2<sup>de</sup> STRETTE. (TÊTE DU CONTRE-SUJET)

Tête du C.S.

3<sup>e</sup> STRETTO (VÉRITABLE)

First system of musical notation, featuring four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is in a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a more active line with many sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. There are two 'Suj.' (Subject) markings and one 'Rép.' (Repeat) marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features four staves. The music continues with similar patterns to the first system. There are 'Frag. du S.' (Fragment of the Subject) and 'Frag. du C.S.' (Fragment of the C.S.) markings.

Third system of musical notation, featuring four staves. The tempo marking 'poco più lento' (a little slower) is present. The music continues with similar patterns. There are 'Frag. du S.' and 'Frag! du Sujet.' markings.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The music continues with similar patterns. There is a 'Frag! du C.S.' marking.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties  
et 1 Contre-sujet.

CONTRE-SUJET.

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE.

Suj.

Rep.

42

Suj.

C.S.

Frag!  
du C.S.

Frag! da C.S.

Frag! du C.S.



2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE (avec la tête du C.S.) 475  
C.S.

2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE (avec la tête du C.S.) 475  
C.S.

Suj.

Rép.

C.S.

4<sup>e</sup> STRETTE (véritable) Rép.

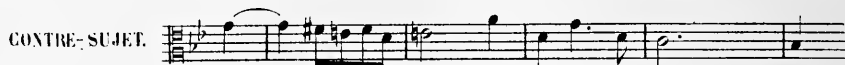
Suj.

Fragl du C.S. allarg.

Fragl du C.S.

Fragl du C.S.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.



1<sup>re</sup> STRETTE.  
Suj.

Rép.

C.S.

C.S.

Suj.

Rép.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du Contre-sujet)

C.S.

C.S.

Tête du C.S.

3<sup>e</sup> STRETTE. (véritable)

Suj. —

Musical score for the 3<sup>e</sup> STRETTE (véritable). It consists of four staves. The first staff has a 'Suj.' label. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Suj.' label. The fourth staff is a bass line. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat.

Continuation of the musical score for the 3<sup>e</sup> STRETTE (véritable). It consists of four staves. The first staff has a 'Rép.' label. The second staff has a 'Suj.' label. The third staff has a 'Rép.' label. The fourth staff is a bass line. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat.

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées)

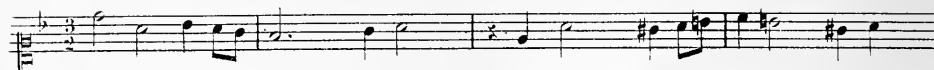
Poco più lento. Suj.

Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées). It consists of four staves. The first staff has a 'Rép.' label. The second staff has a 'Suj.' label. The third staff has a 'Rép.' label. The fourth staff is a bass line. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat.

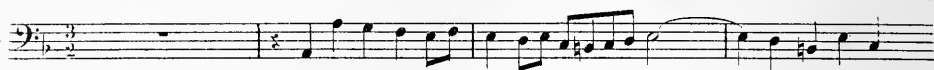
Continuation of the musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées). It consists of four staves. The first staff has an 'allarg.' label. The second staff has a 'Suj.' label. The third staff has a 'Rép.' label. The fourth staff is a bass line. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE.

Suj. —

STRETTO.

2<sup>e</sup> STRETTE.Frag<sup>mt</sup> du C.S.

Tête du C.S.

Rép.

Suj.

Rép.

Suj.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Les entrées par moult contraire.)

poco rit. a tempo.

Suj.

Rép.

Suj.

Rép.

per diminution

A

A

al - lar - gan - do -

Suj. (moult contr.)

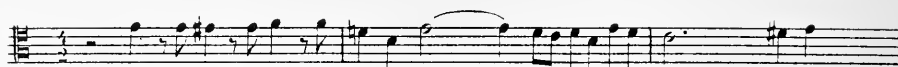
Suj.

Suj.

Suj.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



Suj.



Rép.

Suj.

Frag<sup>1</sup> du S.

C. S.

Frag<sup>1</sup> du S.Frag<sup>1</sup> du S.

Rép.



2<sup>e</sup> STRETTO. (véritable)

2<sup>e</sup> STRETTO. (véritable)

C. S.

Rép.

Suj.

3<sup>e</sup> STRETTO. (Tête du C. S.)

Tête du C. S.

4<sup>e</sup> STRETTO

Rép.

Tête du C. S.

Frag<sup>t</sup> du C. S.

Tête du C. S.

Frag<sup>t</sup> du C. S.

(commençant par la Réponse).

allarg.

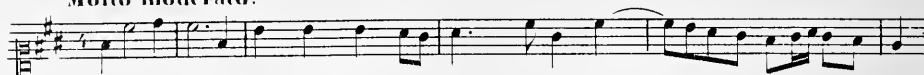
Suj.

molto

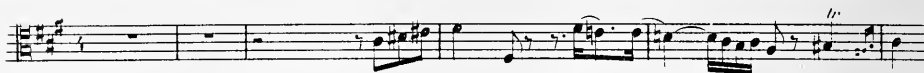
# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 2 Contre-sujets.

**Molto moderato.**

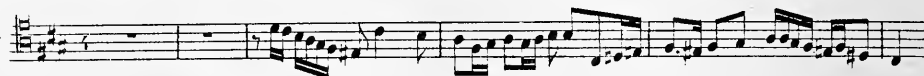
SUJET.



1<sup>re</sup> CONTRE-SUJET.



2<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.



1<sup>re</sup> STRETTE.



2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse.)3<sup>e</sup> STRETTE.Tête du 2<sup>e</sup> C.S.)

Musical score for the 2<sup>e</sup> STRETTE, starting with the response. The score is written for four staves. The first staff has a 'Rép.' label, and the second staff has a 'Suj.' label. The music is in a complex, polyphonic style with many accidentals.

4<sup>e</sup> STRETTE (véritable)

Suj.

Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE (véritable). The score is written for four staves. The first staff has a '2<sup>e</sup> C.S.' label, the second staff has a '1<sup>er</sup> C.S.' label, and the third staff has a 'Suj.' label. The music is in a complex, polyphonic style with many accidentals.

Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE (véritable) continued. The score is written for four staves. The first staff has a 'Rép.' label, the second staff has a 'Frag. du 2<sup>e</sup> C.S.' label, and the third staff has a '2<sup>e</sup> C.S.' label. The music is in a complex, polyphonic style with many accidentals.

5<sup>e</sup> STRETTE. (entrées plus rapprochées.)

Suj. allarg. molto.

Musical score for the 5<sup>e</sup> STRETTE. (entrées plus rapprochées.) The score is written for four staves. The first staff has a 'Rép.' label, the second staff has a 'Suj.' label, and the third staff has an 'allarg. molto.' label. The music is in a complex, polyphonic style with many accidentals.

J'ai réservé intentionnellement pour la fin un élément très facultatif : *Le Nouveau Sujet*. — Je parlerai également des *parties libres*, dont on a du reste déjà vu et apprécié l'emploi, et de la *Pédale supérieure ou intérieure*.

## Le Nouveau Sujet.

Quand on veut donner à la Fugue un intérêt plus varié, plus fantaisiste, on quand le sujet se prête insuffisamment aux développements nécessaires, on peut alors faire intervenir un nouveau thème, dont le rôle est de servir à enrichir les combinaisons futures.

Ce nouveau thème prend le nom de : *Nouveau sujet*. Il doit avoir un contour différent du premier, être accompagné d'un Contre-sujet, le tout se prêtant à des développements de nature à se combiner avec les éléments du 1<sup>er</sup> Sujet et quelquefois du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet. Ce Nouveau Sujet fait son apparition ordinairement après le Sujet au relatif mineur ou majeur, ou bien il prend la place de la dernière émission du Sujet avant le Stretto.

En tout cas il doit reparaître dans le Stretto et se mélanger activement aux différents épisodes dont celui-ci est composé.

L'exemple suivant suffira pour montrer le parti qu'on peut tirer de ce nouvel élément. Je prends la Fugue à l'entrée même du Nouveau Sujet, après le relatif mineur, en exposant pourtant tout d'abord le Sujet et le Contre-Sujet, afin de pouvoir se rendre compte du mélange des différents thèmes.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'SUJET.' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. The bottom staff is labeled 'CONT-SUJ.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3. The second system consists of four staves. The top staff is labeled 'Rép. du Nouveau Suj.' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. The second staff from the top is labeled 'Nouveau C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3. The third staff from the top is labeled 'Nouveau Sujet.' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4. The bottom staff is labeled 'Nouveau C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support. The system concludes with a measure containing the text 'Init<sup>ou</sup>'.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The system concludes with a measure containing the text 'Frag! du Nouveau C.S.'.

Sujet à la Sous-dominante avec le Nouveau suj.

Third system of the musical score. It begins with a key signature change to F major (one flat), indicated by a double bar line and the symbol  $\Omega$ . The system contains two staves of music, with the vocal line labeled 'Nouveau sujet' and the piano line labeled 'Nouveau C.S.'.

Fourth system of the musical score. It continues in F major. The system contains two staves of music, with the vocal line labeled 'Frag! du Nouveau suj.' and the piano line labeled 'Nouv. suj.'. The system concludes with a measure containing the text 'Sujet au 2<sup>d</sup> degré.' and the symbol  $\Omega$ .

Tête du 1<sup>er</sup> C. S.

Tête du Nouv. suj.

Fragl du Nouv. C. S.

Tête du 1<sup>er</sup> C. S.

Réponse par augm<sup>te</sup>

poco allarg.

STRETTO.

Suj.

Rép.

1<sup>er</sup> C. S.

1<sup>er</sup> C. S.

(1) Quelquefois, dans une Fugue majeure, le repos avant le Stretto se fait sur la dominante du relatif mineur.

Stretto du 1<sup>er</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

Rép.

This system contains the first system of the musical score. It features four staves (two treble and two bass). The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a more active line with many sixteenth notes. The fourth staff has a bass line with longer note values. The system is marked with '1<sup>er</sup> C.S.' and 'Rép.'.

Frag!

This system contains the second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The music is marked with 'Frag!' at the end of the system. The notation includes various note values and rests across the four staves.

## du Nouv. C.S.

Sujet.

Rép.

Sujet.

Rép.

Pédale.

This system contains the third system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The system is marked with 'du Nouv. C.S.' at the beginning. It includes markings for 'Sujet.', 'Rép.', and 'Pédale.'.

## Continuation du dessin.

Frag<sup>1</sup> du Nouv. S.

Ped. de tonique.

This system contains the fourth system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The system is marked with 'Continuation du dessin.' at the beginning. It includes markings for 'Frag<sup>1</sup> du Nouv. S.' and 'Ped. de tonique.'.

Suj.  $\Omega$

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Tête du Suj.

Fin du Suj.

Fragt du Suj.

*più lento.*

Tête du Nouv. suj.

*par nouv! contraire.*

*allarg.*

Tête du Nouv. suj.

Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (on l'a déjà vu dans les exemples précédents), et celles dont le rôle modeste, mais utile, se borne à celui de parties de remplissage, destinées à compléter l'harmonie.

Il n'y a pas autre chose à en dire, sinon à en conseiller l'emploi judicieux.

## La Pédale supérieure ou intérieure.

Il peut y avoir, pour une *très courte durée*, des Pédales supérieures ou intérieures. Elles se font toujours sur la dominante ou la tonique du ton dans lequel on est au moment où elles se produisent, et ne doivent être étrangères aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:

Voir l'exposition à 4 parties N°10, donnée comme ex., page 143.

Je ne saurais trop recommander de n'user qu'avec une extrême sobriété de ce procédé, que je ne signale ici, qu'à titre de curiosité.

Il ne reste plus, pour compléter l'instruction de l'élève, qu'à mettre sous ses yeux des Fugues de divers caractères à 2, 3 et 4 voix.

La Fugue à 4 voix représentant le type le plus intéressant et de l'emploi le plus fréquent, se trouve ici en plus grand nombre.

Ensuite une à 5, une à 6, une à 7 et une à 8 voix montreront la manière de disposer, de conduire et de développer la composition avec un plus grand nombre de parties.

Enfin plusieurs Fugues d'élèves, ayant remporté le 1<sup>er</sup> prix au Conservatoire, compléteront ce volume. Elles feront voir à peu près le niveau qu'il faut atteindre pour mériter cette récompense.

Puisse le présent travail aider les élèves studieux dans cette étude difficile et quelquefois aride. C'est mon désir et ce serait ma joie. — Qu'ils ne se rebutent pas; ils trouveront certainement une large et artistique compensation à leurs efforts, et *leurs œuvres futures se ressentiront de la maîtrise qu'ils auront acquise.*

## Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 Parties.

La Fugue à 2 et à 3 parties doit avoir la même ordonnance générale que celle à 4 parties; mais offrant moins de ressources, elle diffère forcément dans certains détails. — Par exemple, en raison du peu de diversité qu'il est possible d'apporter dans les divertissements, la Contre Exposition y est plus souvent usitée, devenant elle-même un élément de variété. D'autre part on lui donne généralement une extension moins développée, les divers artifices dont elle se compose ne pouvant présenter le même intérêt que dans la Fugue à 4 parties.

Au contraire de ce qui se pratique dans celle-ci, il n'y a jamais de Pédale dans la Fugue à 2 parties, et assez rarement dans celle à trois, l'harmonie étant alors réduite à deux voix.

Ce sont du reste les seules différences à signaler, mais il était utile de les constater.

## Fugue du ton à 2 voix.

Tempo giusto quasi a capella

Rép.

Suj.

Fragt A.

C.S.

Suj.

Fragt A.



Fragt A. C.S.

C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S. CONTRE - Rép.

Fragt A.

EXPOSITION

Fragt A. C.S.

C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S. et le Fragt A.

Fragt A.

Fragt A.

RELATIF MINEUR.

Fragt A. Suj. C.S. Rép.

Fragt A.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

C.S. Fragt A. du Suj. Rép.

Fragt A. du Suj.

2<sup>e</sup> DEGRÉ.

Fragt A. C.S.

Suj.

## SOUS DOMINANTE.

Suj.

Fragt A. C.S.

## DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

rall.  $\Omega$  STRETTO. a tempo. Rép. Suj.

1<sup>re</sup> STRETTE. Suj. Fragt A. C.S. Fragt A.

2<sup>de</sup> STRETTE. (de la tête du C.S.) C.S. Rép. Suj. Fragt A.

3<sup>e</sup> STRETTE. Rép. 4<sup>e</sup> STRETTE. Suj. Rép.

5<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par augmen sur le Sujet.) Suj. Rép. par augmen

6<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet par mouvt contraire.) Più lento. Rép. allarg. Suj. par mouvt contraire

## Fugue du ton à 3 voix

Mod<sup>to</sup> molto sostenuto.

Rép.

Suj.

C.S.

C.S.

Suj.

DIVERTEMENT avec un Frag! d'instant sur la fin de la Réponse.

C.S.

Rép.

CONTRE-EXPOSITION.

Rép.

C.S.

Suj.

DIVERTEMENT avec la fin du C.S.

C.S.

RELATIF MAJEUR.  
C.S.

First system of music, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with complex melodic and harmonic lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

## DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.

Second system of music, featuring three staves. It includes a section labeled 'C.S.' at the beginning and 'Rép.' (Ritardando) in the middle. The notation continues with complex melodic and harmonic lines.

6<sup>e</sup> DEGRÉ.

Third system of music, featuring three staves. It includes a section labeled 'C.S.' in the middle and 'Suj.' (Subject) below the bass staff. The notation continues with complex melodic and harmonic lines.

Fourth system of music, featuring three staves. This system continues the musical development from the previous system, maintaining the same key signature and complex notation.

1<sup>re</sup> STRETTE.

Fifth system of music, featuring three staves. It includes a section labeled 'Suj.' at the beginning and 'Rép.' (Ritardando) in the middle. The notation continues with complex melodic and harmonic lines.

2<sup>e</sup> STRETTE. (du Contre-Sujet). Rép. C.S.

3<sup>e</sup> STRETTE. (au relatif commençant par la Réponse). Rép. Suj.

4<sup>e</sup> STRETTE. (véritable). Rép. Suj.

5<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même). Rép. Suj. par augm.

C.S. C.S. allarg. Rép.

## Fugue du ton à 4 voix.

And<sup>te</sup> espressivo

The musical score is for a 4-voice fugue in D major, marked *And<sup>te</sup> espressivo*. It is in 3/4 time. The score is divided into four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system shows the initial entry of the subject in the bass. The second system shows the subject in the soprano and the first answer in the bass. The third system shows the subject in the soprano and the first answer in the bass. The fourth system shows the subject in the soprano and the first answer in the bass.

Labels in the score include:

- Suj.* (Subject) in the first system, bass staff.
- C.S.* (Counter-Subject) in the first system, bass staff.
- Rép.* (Repeat) in the second system, soprano staff.
- C.S.* (Counter-Subject) in the second system, bass staff.
- Suj.* (Subject) in the third system, soprano staff.
- C.S.* (Counter-Subject) in the third system, bass staff.
- Rép.* (Repeat) in the fourth system, soprano staff.
- C.S.* (Counter-Subject) in the fourth system, bass staff.

## DIVERTISSEMENT avec la fin du S.

First system of musical notation (piano score) in G major (one sharp). It consists of four staves. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The music features various melodic lines and rests. Labels include "Frag<sup>t</sup> du Suj." on the second staff, "F<sup>t</sup> du Suj." on the third staff, and "Frag<sup>t</sup> du Suj." on the fourth staff.

RELATIF MINEUR.  
Frag<sup>t</sup> du Suj.

Second system of musical notation in D minor (two sharps). It consists of four staves. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The music continues with various melodic lines. Labels include "Suj." on the second staff and "C.S." on the third staff.

Rép.

Third system of musical notation in D minor. It consists of four staves. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The music continues with various melodic lines. A label "C.S." is present on the third staff.

DIVERTISSEMENT avec un Frag<sup>t</sup> du C.S.

Fourth system of musical notation in D minor. It consists of four staves. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The music continues with various melodic lines. Labels include "Frag<sup>t</sup> du C.S." on the second staff and "Frag<sup>t</sup> du C.S." on the third staff.

## SOUS DOMINANTE.

C.S.

First system of musical notation, measures 1-8. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a four-part setting with Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The Soprano part begins with a melodic line, while the other parts provide harmonic support. A 'Suj.' (Subject) is indicated in the Bass staff at measure 4.

Second system of musical notation, measures 9-16. The music continues with a '4<sup>te</sup> STRETTE, poco rit.<sup>a</sup> tempo.' (4th stretch, slightly ritardando tempo) marking at measure 9. The texture remains four-part. A 'Suj.' (Subject) is indicated in the Bass staff at measure 15.

Third system of musical notation, measures 17-24. This system includes a 'Rip.' (Repeat) marking at measure 18 and a 'Frag<sup>ta</sup> del Suj.' (Fragment of the Subject) marking at measure 23. The musical lines show various melodic and harmonic developments.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. This system begins with a 'Rip.' (Repeat) marking at measure 25. The music concludes with a final cadence in the four-part setting.



2<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet en Canon à l'8<sup>ve</sup>)

199

Suj.

3<sup>e</sup> STRETTE. (du Contre-Sujet.)

4<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même.)

Suj. par augmen

allarg. poco a poco.

## Figue du ton à 4 voix

*Molto moderato.*

*Molto moderato.*

Suj. C.S. Rép.

C.S. Suj. Rép.

1.<sup>er</sup> DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S.

C.S. Fragt du C.S.

Fragt du C.S. RELATIF MAJEUR Suj.

C.S.

Rép.

C.S.

2<sup>d</sup> DIVERTISSEMENT (fin du Suj. et Frag<sup>t</sup> A)

A.

Frag<sup>t</sup> du S.

A.

Frag<sup>t</sup> du S.

A.

A.

SOUS-DOMINANTE.

C.S.

A.

Suj.

Fin du C.S.

Frag<sup>t</sup> du S.

Frag<sup>t</sup> du S.

rit.

a Tempo

1<sup>re</sup> STRETTE.

First system of the 1<sup>re</sup> STRETTE. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The fourth staff has a bass clef. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo changes from 'rit.' to 'a Tempo'.

Second system of the 1<sup>re</sup> STRETTE. The score continues with four staves. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo remains 'a Tempo'.

2<sup>de</sup> STRETTE (véritable)

Rép.

Second system of the 2<sup>de</sup> STRETTE (véritable). The score consists of four staves. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is 'a Tempo'.

3<sup>e</sup> STRETTE tête du C.S.

4<sup>e</sup> STRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)

R. par augt'ien

Suj. augmente

Allarg.

# Fugue réelle à 4 voix, deux Contre-Sujets et un Nouveau Sujet.

Quasi adagio.

Rép. \_\_\_\_\_

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled 'Suj.' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The second staff is labeled '1<sup>re</sup> C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and F3. The third and fourth staves are empty.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled '1<sup>re</sup> C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and F3. The second staff is labeled '2<sup>d</sup> C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, B3, A3, G3, F3, and E3. The third staff is labeled 'Suj.' and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The fourth staff is empty.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is labeled '2<sup>d</sup> C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, B3, A3, G3, F3, and E3. The second staff is labeled 'Frag du 1<sup>re</sup> C.S.' and contains a fragment of the first counter-melodic line. The third staff is labeled 'Rép.' and contains a repeated melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The fourth staff is labeled '1<sup>re</sup> C.S.' and contains a counter-melodic line starting with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, and F3.

## RELATIF MINEUR

Suj. \_\_\_\_\_

Fragt du 1<sup>er</sup> C.S. \_\_\_\_\_

1<sup>er</sup> C.S.

Rép.

2<sup>d</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

2<sup>d</sup> C.S.

Nouv. Suj. \_\_\_\_\_

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.

Rép. du Nouv. Suj.

Nouv. C. S.

Nouv. C. S.

Nouv. C. S.

Nouv. C. S.

Nouv. Suj. \_\_\_\_\_

Rép. du Nouv. Suj.

## SOUS-DOMINANTE.

Fragment du Nouv. Suj.      Fragment du Nouv. Suj.      Fragment du 2<sup>d</sup> C.S.

Nouv. Suj.      Suj.      1<sup>re</sup> C. S.

## DIVERTISSEMENT. (avec la fin du Suj.)

Fragment du 2<sup>d</sup> C.S.      Fin du Suj.

Fin du Suj.

allarg.,

1<sup>re</sup> STRETTE.

Fragment du 2<sup>d</sup> C.S. par mouvt. cont.

Rép.      Suj.

Fragment du 2<sup>d</sup> C.S.2<sup>re</sup> STRETTE. (Strette du Nouv. Suj. commençant par la Rép.)

Rép.      Suj.      Rép. du N.S.      Nouv. Suj.      Rép. du Nouv. Suj.



Nouv. Suj.

3<sup>e</sup> STRETTE (Strette véritable)

Nouv. Suj.

Rép.

Suj.

4<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Rép.)5<sup>e</sup> STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmentation)

Rép.

4<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Rép.)

5<sup>e</sup> STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmentation)

Rép.

Suj.

Suj. par augmentation

6<sup>e</sup> STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)  
a tempo.

Suj.

6<sup>e</sup> STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)  
a tempo.

Suj.

Rép. par diminution

rit.

rit

Più mosso.

allarg. molto.

rit

Più mosso.

allarg. molto.

*p*

*crese.*

*f*

*p*

*crese.*

*f*

## Fugue du ton à 4 voix

Andantino

Suj.

First system of the Fugue du ton à 4 voix. The Soprano line begins with the subject (Suj.) and concludes with a response (Rép.). The other three staves (Alto, Tenor, Bass) are empty.

C.S.

Second system of the Fugue du ton à 4 voix. The Soprano line continues with a counter-subject (C.S.) and a subject (Suj.) in the final measure. The other three staves are empty.

Third system of the Fugue du ton à 4 voix. The Soprano line continues with a counter-subject (C.S.) and a response (Rép.) in the final measure. The other three staves are empty.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt de C.S.

Fourth system of the Fugue du ton à 4 voix, labeled "DIVERTISSEMENT avec un Fragt de C.S.". The Soprano line features a fragment of the counter-subject (Fragt du C.S.) and a response (Rép.) in the final measure. The other three staves are empty.

RELATIF MAJEUR

h

Frag! du C.S.

a

C.S.

Suj.

a

C.S.

3

3

a

Rép.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

6<sup>e</sup> degré

S.

C.S.

a

1<sup>re</sup> STRETTE.

Suj.

2<sup>e</sup> STRETTE (du Contre-Sujet)

C.S.

3<sup>e</sup> STRETTE (véritable)  
Suj.

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées)

Allarg.

## Fugue du ton à 4 voix

And<sup>te</sup> quasi adagio grave

Suj.

Rép.

C.S.

Suj.

C.S.

Rép.

C.S.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Suj.

## RELATIF MINEUR

Musical score for "RELATIF MINEUR" in 4/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a "Suj." (Subject) in the Treble 1 staff. The Treble 2 staff has a "C.S." (Coda) marking. The Alto staff has a "C.S." marking. The Bass staff has a "C.S." marking. The piece concludes with a "Rép." (Repeat) in the Treble 1 staff.

## DIVERTISSEMENT (tiré du Suj.)

Musical score for "DIVERTISSEMENT (tiré du Suj.)" in 4/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a "Suj." (Subject) in the Treble 1 staff. The Treble 2 staff has a "C.S." (Coda) marking. The Alto staff has a "C.S." marking. The Bass staff has a "C.S." marking. The piece concludes with a "Rép." (Repeat) in the Treble 1 staff.

## SOUS-DOMINANTE.

Musical score for "SOUS-DOMINANTE." in 4/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a "Suj." (Subject) in the Treble 1 staff. The Treble 2 staff has a "C.S." (Coda) marking. The Alto staff has a "C.S." marking. The Bass staff has a "C.S." marking. The piece concludes with a "Rép." (Repeat) in the Treble 1 staff.

## DIVERTISSEMENT (tiré du C.S.)

2<sup>d</sup> DEGRÉ.

## C.S.

Musical score for "DIVERTISSEMENT (tiré du C.S.)" in 4/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a "Suj." (Subject) in the Treble 1 staff. The Treble 2 staff has a "C.S." (Coda) marking. The Alto staff has a "C.S." marking. The Bass staff has a "C.S." marking. The piece concludes with a "Rép." (Repeat) in the Treble 1 staff.

First system of musical notation, four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with complex rhythmic patterns and accidentals.

1<sup>re</sup> STRETTE.

Second system of musical notation, four staves, labeled 1<sup>re</sup> STRETTE. Includes markings C.S., Rép., and Suj.

C.S.

Third system of musical notation, four staves, continuing the 1<sup>re</sup> STRETTE section. Includes markings Rép., Suj., and C.S.

2<sup>e</sup> STRETTE.

Fourth system of musical notation, four staves, labeled 2<sup>e</sup> STRETTE. Includes markings C.S., Rép., and Suj.



3<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

Rép.  
 Suj.  
 Rép.  
 Suj. Rép. moult rétrograde

4<sup>e</sup> STRETTE  
(reentrées plus rapprochées)

Rép.  
 Suj.  
 Rép.  
 Suj.

Allarg.

Fugue du ton à 4 voix<sup>(1)</sup>

Tempo giusto, ma molto moderato.

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo giusto, ma molto moderato.'.

**System 1:** The Soprano voice begins with the Subject (Suj.), marked with a 'Coda' at the end. The other three staves are empty.

**System 2:** The Soprano voice continues with the Counter-Subject (C.S.). The Alto voice enters with the Subject (Suj.). The Tenor and Bass staves remain empty.

**System 3:** The Soprano voice continues with the Counter-Subject (C.S.). The Alto voice continues with the Subject (Suj.). The Tenor and Bass staves remain empty.

(1). Cette Fugue a des développements qui paraîtront peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, désirant utiliser *tous* les fragments du Sujet et du Contre-Sujet, afin de montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de ces fragments divers.

Il serait facile, si l'on voulait écrire une Fugue moins développée, de faire un choix parmi les éléments dont on peut disposer.

On remarquera aussi l'introduction d'une nouvelle figure destinée à donner de la variété et du mouvement à la composition.

L'auteur croit donc et espère, qu'ainsi présentée et combinée, cette Fugue, malgré ses proportions, ne ferait pas éprouver à l'auditeur une impression de longueur.

First system of musical notation (staves 1-4). The score includes the following annotations:

- a* (above staff 2)
- Dessin de la Coda* (above staff 2)
- Coda* (above staff 3)
- C.S.* (above staff 3)
- Rép.* (below staff 3)

Second system of musical notation (staves 1-4). The score includes the following annotations:

- Dessin de la Coda* (above staff 1)
- Frag! du Suj. par mouvt contraire.* (above staff 3)
- Continuation des dessins.* (above staff 3)
- Div! avec Frag! du Suj.* (above staff 4)

Third system of musical notation (staves 1-4). The score includes the following annotations:

- Coda* (above staff 1)
- Frag! du S.* (above staff 2)
- Coda* (above staff 3)

Fourth system of musical notation (staves 1-4). The score includes the following annotations:

- Frag! par mouvt contraire.* (above staff 1)
- Suj. au relatif mineur.* (above staff 2)
- Coda* (above staff 3)
- C.S. modifié* (above staff 4)
- Frag! par mouvt cont.* (below staff 3)
- Frag! du S.* (below staff 4)



First system of the musical score, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The system includes a repeat sign at the beginning and a Coda symbol at the end. The word "Coda" is written above the final measure of the system.



Second system of the musical score, continuing from the first. It includes a repeat sign at the beginning and a Coda symbol at the end. The word "Coda" is written above the final measure of the system. The word "Rép." is written above the first measure of the system.

Prolongement de la dernière partie de la Rép.



Third system of the musical score, continuing from the second. It includes a repeat sign at the beginning and a Coda symbol at the end. The word "Coda" is written above the final measure of the system. The word "Rép." is written above the first measure of the system.

Fragl du S.



Fourth system of the musical score, continuing from the third. It includes a repeat sign at the beginning and a Coda symbol at the end. The word "Coda" is written above the final measure of the system. The word "Rép." is written above the first measure of the system.

Fête du C.S.

Dessin de la Coda

C.S.

Tête du C.S.

Frag! par moult contr.

Suj. à la Sous-Dom.

Frag! du S. par moult contr.

Frag! du S.

Frag! du C.S.

Dernier frag! du C.S.

Coda

Frag! du S.

Frag! du C.S.

Nouvelle figure

Nouvelle figure dont le dessin sera utilisé dans la suite de la Fugue.

Nouvelle fig.

Nouvelle fig.

\* Suj à la 2<sup>d</sup>e accompagné avec des dessus de la nouvelle Figure.

Nouvelle fig.

Fragt du S.

Dessin de la Coda

Fragt du S.

Fragt du C.S. par mouvt. contr.

rit. - - -

Fragt du S. par mouvt. contr.

STRETTO.  
4<sup>e</sup> Str.

Suj.

Rep.

Fragsl du C.S. Tête du C.S. Nouv. fig.

C.S.

2<sup>e</sup> Str. Suj.

Goda

Rép.

Nouv. fig.

Fragsl du C.S.

3<sup>e</sup> Str. Suj.

Goda

Tête du C.S.

Fragsl du C.S.

Rép.

Nouv. fig.

Me usl contr.

Fragsl du C.S.

Finir<sup>1</sup>

Finir<sup>2</sup>

Finir<sup>3</sup>

Tête du S.

Nouv. fig.

Can<sup>1</sup> avec un fragsl du C.S.

Tête du S.

Tête du C.S.

Tête du C.S.

Tête de la Rép.

Nouv. fig.

Rép.

4<sup>e</sup> Stretto — Stretto véritable

Dist. avec la tête du Suj. en diminution, et la nouvelle figure.

Nouv. fig.

Mouv. contr.

Dist. précédent renversé

Nouv. fig.

Mouv. contr. en dim<sup>o</sup>

Dist. sur la Ped. avec divers frag<sup>ts</sup> du Suj.

Suj.

Nouv. fig.



Nouv. fig.

Tête du Suj.

Tête du Suj.

Suj. par aug<sup>en</sup>

Nouv. fig.

rit.

Nouv. fig.

Tête du C.S.

Rép. sous le Suj. en aug<sup>en</sup>

Allarg. - - -

## Fugue du Ton à 5 voix

Moderato

The musical score is for a five-voice fugue in B-flat major, 3/2 time, marked Moderato. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the subject in the Soprano and Bass parts. The second system continues the development of the subject across the voices. The third system includes a repeat section (R.) and further development of the subject. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Labels within the score include:

- Sujet.** (Subject)
- C.S.** (Cello/Double Bass)
- Rép.** (Repeat)
- R.** (Repeat)

Im<sup>eu</sup>

Continuation du Dessin.

Dessin de la fin du Suj. Im<sup>eu</sup>

Fragt du Suj.

Divert. avec la fête du C.S.

RELATIF MINEUR

R.

C.S. modifié à la fin.

Suj.

Divert. avec des frag<sup>s</sup> du Suj. et du C.S.

Fig. du C.S.

C.S.

Cont<sup>m</sup> du dessin.

This system contains the first system of a musical score. It features five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition.

Fig. du C.S.

Fig. du Suj.

This system contains the second system of a musical score. It features five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition.

SOUS-DOMINANTE

C.S.

Suj.

Divert. avec des

Frag. du S.

This system contains the third system of a musical score. It features five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a 19th-century French composition.

Prolong<sup>eu</sup> des dessins.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled "Prolong<sup>eu</sup> des dessins." spans across the third and fourth staves.

2<sup>d</sup> DEGRÉ

C.S. Im<sup>o</sup> canonique.

Suj.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled "C.S." spans across the third and fourth staves. A bracket labeled "Im<sup>o</sup> canonique." spans across the fourth and fifth staves. A bracket labeled "Suj." spans across the fifth staff.

poco allarg.

a tempo.

1<sup>re</sup> STRETTO

C.S.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled "1<sup>re</sup> STRETTO" spans across the third and fourth staves. A bracket labeled "C.S." spans across the fourth and fifth staves.

Suj. \_\_\_\_\_

R.

Rép.

Impp can. à la 5<sup>te</sup>

Tête du C.S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Fig. du C.S.

impp

impp

impp can.

impp

Tête de la R.

Tête du S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

STRETTO VÉRITABLE.

229

Canon à la Domin.

Suj.

Canon à la 9<sup>e</sup> sup<sup>re</sup>.

Tête du Suj.

Frag<sup>t</sup> du Suj.

Fig. du C.S.

Inc<sup>o</sup>.

Fragm. du S. combiné avec un autre fragm.

Fig. du Suj.

allarg.

Fig. du S.

Fig. du C.S.





Divert. avec la fin du Suj.

First system of musical notation, labeled "Divert. avec la fin du Suj." It consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features various melodic lines and rests, with some notes marked with slurs and ties.

RELATIF MAJEUR.  
Suj.

Second system of musical notation, labeled "RELATIF MAJEUR. Suj." It consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features various melodic lines and rests, with some notes marked with slurs and ties. A "C.S." (Coda) marking is visible on the fourth staff.

(1) Ce *ré* du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, et préférable même, à cause du mouvement conjoint, aux deux versions suivantes, dont la correction ne laisserait rien à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il y a certaines licences que l'élève intelligent et bien doué peut se permettre:

2 autres versions possibles.

Two alternative musical versions for the Contralto part, labeled "1<sup>re</sup>" and "2<sup>e</sup>". Each version shows a short musical phrase on a single staff.

Divers, avec la fin du C.S.

Musical score for "Divers, avec la fin du C.S." in 2/4 time. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system includes a section labeled "C.S." (Cantata Section) and a section labeled "Rép." (Repeat). The music features various melodic lines and rests, with some notes beamed together.

SOUS-DOMINANTE.

Divers, tiré du C.S. et formant

Musical score for "SOUS-DOMINANTE. Divers, tiré du C.S. et formant" in 2/4 time. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The key signature has two flats. The first system includes a section labeled "C.S." (Cantata Section) and a section labeled "Suj." (Subject). The music features various melodic lines and rests, with some notes beamed together.

ou Canon à 6 parties.

Musical score for "ou Canon à 6 parties." in 2/4 time. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The key signature has two flats. The music features various melodic lines and rests, with some notes beamed together.

First system of musical notation, labeled "1<sup>re</sup> STRETTE." It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The second staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The third staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fourth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fifth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

2<sup>e</sup> STRETTE (lu Contre-Suj.)3<sup>e</sup> STRETTE.

Second system of musical notation, labeled "2<sup>e</sup> STRETTE (lu Contre-Suj.)" and "3<sup>e</sup> STRETTE." It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The second staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The third staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fourth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fifth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

4<sup>e</sup> STRETTE.

Third system of musical notation, labeled "4<sup>e</sup> STRETTE." It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The second staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The third staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fourth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The fifth staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

5<sup>e</sup> STRETTE (VÉRITABLE)6<sup>e</sup> STRETTE.

Suj.

Rép.

Rép.

Suj.

7<sup>e</sup> STRETTE. Réponse par augtion sur le Suj.

Suj.

Rép.

Suj.

C.S.

C.S.

Rép. par augtion

8<sup>e</sup> STRETTE. entrées plus rapprochées.

Suj.

*Allarg. e dim. molto.*

Rép.

Suj.

Rép.

Suj.

## Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets

Grave

Rép.

1<sup>re</sup> C.S.

Suj.

1<sup>re</sup> C.S.

Suj.

Divert. avec des fragm. du Suj.

2<sup>e</sup> C.S.

2<sup>e</sup> C.S.

Rép.

1<sup>re</sup> C.S.

## RELATIF MINEUR

First system of musical notation for 'RELATIF MINEUR'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with various ornaments. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with a 'Suj.' (Subject) label. The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with a '2<sup>e</sup> C.S.' (Second Chorus) label. The sixth staff is a piano accompaniment with a '1<sup>re</sup> C.S.' (First Chorus) label.

Second system of musical notation for 'RELATIF MINEUR'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with a '1<sup>re</sup> C.S.' (First Chorus) label. The second staff is a piano accompaniment with a 'Divert. avec des fragm. du 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> C.S.' (Divertissement with fragments of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>d</sup> Choruses) label. The third staff is a vocal line with a 'Rép.' (Repeat) label. The fourth staff is a piano accompaniment with a 'Fragm. du 2<sup>e</sup> C.S.' (Fragment of the 2<sup>d</sup> Chorus) label. The fifth staff is a vocal line with a '2<sup>e</sup> C.S.' (Second Chorus) label. The sixth staff is a piano accompaniment with a 'Fragm. du 1<sup>re</sup> C.S.' (Fragment of the 1<sup>st</sup> Chorus) label.

## SOUS-DOMINANTE

Divert. avec la tête  
du 1<sup>er</sup> C.S.2<sup>d</sup> DEGRÉ

Suj.

Mouv<sup>t</sup> Cont.Dessin s'enchaînant avec le  
1<sup>er</sup> C.S.1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

2<sup>e</sup> C.S.Tête du 1<sup>er</sup> C.S.2<sup>e</sup> C.S.Fig. du 1<sup>er</sup> C.S.

Imen

Rép.

Imen

1<sup>re</sup> STRETTO.  
Suj.

Rép.

## DIVERT.

2<sup>de</sup> STRETTO.  
Suj.

Fragm. du 1<sup>er</sup> CS.

Rép.

Imen

Imen

Imen

3<sup>de</sup> STRETTO  
Suj.



Continuation du dessin.

Canon à l'8<sup>ve</sup>Canon à l'8<sup>ve</sup>

(véritable)

Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.

Tête du

Suj.

Imité de mouvt

Suj. par augm.

Suj. par mouvt cont.

First system of musical notation (measures 1-4). The score includes six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with the annotation "Fragm. du Suj." above it. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with the annotation "Mouvt cont." above it. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with the annotation "Mouvt cont." above it. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*.

Second system of musical notation (measures 5-8). The score continues with six staves. The key signature changes to one flat (Bb) in measure 6. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The annotation "Mouvt chrom. du 1<sup>er</sup> C.S." is present in measure 6. The system concludes with a double bar line in measure 8.

## Fugue du ton à 8 Voix.

Tempo giusto moderato.

Rép. \_\_\_\_\_

First system of the Fugue du ton à 8 Voix. The system consists of eight staves. The third staff from the top contains the entry of the Subject (Suj.). The fourth staff contains the entry of the Counter-Subject (C.S.). The fifth staff contains the entry of Fragment A (Fragm. A.). The score is in 3/4 time and G major.

Second system of the Fugue du ton à 8 Voix. The system continues the eight staves. The third staff has a Counter-Subject (C.S.) entry. The fourth staff has a Counter-Subject (C.S.) entry. The fifth staff has a Counter-Subject (C.S.) entry. The sixth staff has a Subject (Suj.) entry. The score is in 3/4 time and G major.

Fragm. A.

Divert. (Cauon à 6 parties commençant sur la fin

Musical score for a 6-part canon. The score is written on eight staves, with the first six staves representing the six parts and the last two staves representing the basso continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16. The score is labeled "Fragm. A." at the top left and "Divert. (Cauon à 6 parties commençant sur la fin" at the top right. The word "Rép." (Repeat) is written above the fifth staff in measure 10. The word "C.S." (Cadenza) is written above the seventh staff in measure 14.

de l'Exposition et se prolongeant sur le Sujet au Relatif mineur).

Continuation of the musical score from the previous system. It contains measures 17 through 24. The notation continues on the same eight staves, maintaining the 6-part canon structure. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Suj.

C.S.

Fragm. A.

Rép.

Divert. (avec le fragm. A).  
Fragm. A augm.

## SOUS-DOMINANTE.

A musical score for a piece titled "SOUS-DOMINANTE." It consists of ten staves. The top five staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and the bottom five are for piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A "Suj." (Subject) is marked in the sixth staff, and a "C.S." (Coda) is marked in the eighth staff.

Divert. (avec la fin du Suj.)

2<sup>e</sup> DEGRÉ.

A musical score for a piece titled "2° DEGRÉ." It consists of ten staves, similar to the first score. The top five staves are for voices and the bottom five are for piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A "Suj." (Subject) is marked in the sixth staff, and a "C.S." (Coda) is marked in the eighth staff. The text "mon! contraire;" appears in the right margin of the top and bottom staves.

First system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system contains measures 1 through 8. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The Cello/Double Bass staff has a double bar line at the end of measure 8.

Second system of the musical score, continuing from the first system. It also consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. This system contains measures 9 through 16. The musical notation continues with similar patterns of notes and rests, maintaining the G major key and 4/4 time signature. The system concludes with a double bar line at the end of measure 16.

1<sup>re</sup> STRETTE. C.S.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Entrée du Suj. plus rapprochée du Suj. sur la Rép.)

3<sup>e</sup> STRETTE. (Entrée plus rapprochée de la Rép. sur le Suj.)

4<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du C.S.)

2<sup>e</sup> STRETTE. (Entrée du Suj. plus rapprochée du Suj. sur la Rép.)

3<sup>e</sup> STRETTE. (Entrée plus rapprochée de la Rép. sur le Suj.)

4<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du C.S.)



5<sup>e</sup> STRETTE.  
(commençant par la Rép.)  
Rép.

6<sup>e</sup> STRETTE.  
(Strette véritable. 2 Caon de la Rép. sur le Suj.)

247

5<sup>e</sup> STRETTE.  
(commençant par la Rép.)  
Rép.

6<sup>e</sup> STRETTE.  
(Strette véritable. 2 Caon de la Rép. sur le Suj.)

Suj.

Rép.

7<sup>e</sup> STRETTE.  
(Suj. par augm. sur la Rép.)

8<sup>e</sup> STRETTE.  
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)  
C.S.

7<sup>e</sup> STRETTE.  
(Suj. par augm. sur la Rép.)

8<sup>e</sup> STRETTE.  
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)  
C.S.

Fragm. du C.S.

Rép.

Suj. par augm.

Suj. par augm.

9<sup>e</sup> STRETTE.

(Suj. par mouv! contraire sur le Suj. lui-même).

Suj. par mouv! contraire

The musical score for the 9th Strette is written for a choir and piano. It consists of eight staves. The top four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom four are for piano (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a subject (Suj.) in the Soprano voice, which is then taken up by the other voices and the piano. The subject is a short melodic phrase that is repeated and varied throughout the piece. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal parts.

10<sup>e</sup> STRETTE.

Entrées se rapprochant de plus en plus et se terminant par le Canon du Suj. sur la Rép. à une note de distance.

The musical score for the 10th Strette is written for a choir and piano. It consists of eight staves. The top four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom four are for piano (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a subject (Suj.) in the Soprano voice, which is then taken up by the other voices and the piano. The subject is a short melodic phrase that is repeated and varied throughout the piece. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal parts. The score ends with a canon of the subject on the response, at a distance of one note.

L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves quelques Fugues ayant obtenu les 1<sup>ers</sup> prix dans les concours du Conservatoire; tout d'abord celle qui lui a valu à lui-même cette récompense en 1857; ensuite celle de M<sup>r</sup> Massenet en 1863; puis, comme contraste à cette époque déjà antérieure, trois autres, choisies dans ces dix dernières années; et enfin une Fugue composée comme travail de classe par M<sup>r</sup> J. Mouquet en 1893.

Ces divers travaux seront, il me semble, des documents intéressants pour l'élève, qui pourra ainsi avoir des points de comparaison et se rendre compte du niveau actuel des études.

# Fugue du Ton à 4 Voix et 2 Contre-Sujets.

1<sup>er</sup> PRIX A L'UNANIMITÉ EN 1857.

TH. DUBOIS, élève d'AMBROISE THOMAS.

*NOTA.* Cette Fugue ne figure pas dans la collection des Fugues de 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire que possède la Bibliothèque, le manuscrit original n'ayant pu être retrouvé, ainsi qu'il est arrivé assez souvent à cette époque. — J'ai pu facilement la reconstituer à l'aide de notes éparses en forme de brouillon prises au crayon le jour du concours.

Ces notes étaient suffisamment complètes pour me permettre de faire cette reconstitution *dans son état intégral*. J'ai pourtant dû interpréter quelques endroits (fort peu), qui étaient effacés ou manquaient de clarté dans les brouillons. — Il est donc possible qu'il se trouve ici quelques différences (*mais tout-à-fait insignifiantes*) de notes entre cette Fugue et le manuscrit présenté au concours de 1857.

## SUJET D'AUBER.

S. Suj. Coda.

EXPOSITION.

Rép.

2<sup>e</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

2<sup>e</sup> C.S.

Suj.

2<sup>e</sup> C.S.

2<sup>e</sup> C.S. Continuation du

1<sup>er</sup> C.S. (1)

Rép.

Canon à la 9<sup>e</sup> avec le Ténor.

dessin.

Canon à la 7<sup>e</sup> avec la Basse.

Canon à la 9<sup>e</sup> entre le Ténor et le Soprano.

Fragm. du 1<sup>er</sup> C.S. par moult contraire et fragm. du Suj.

Canon à la 7<sup>e</sup>

Fragm. du Suj.

1<sup>er</sup> C.S.

Imitation avec des fragm. du Suj. et du 1<sup>er</sup> C.S.

CONTRE-EXPOSITION.

Rép.

2<sup>e</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

(1) Si j'attaque le 2<sup>e</sup> Contre-Sujet sur un unisson, c'est pour avoir l'accord complet au premier temps de la mesure suivante.

The first system of musical notation consists of four staves (treble and bass clef). It contains measures 1 through 4 of the piece. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef.

The second system of musical notation contains measures 5 through 8. It includes the following annotations: "Suj. au relatif maj." above the treble staff in measure 6, "1<sup>re</sup> C.S." above the treble staff in measure 7, and "2<sup>e</sup> C.S." below the bass staff in measure 8. The musical texture continues with chromatic patterns.

The third system of musical notation contains measures 9 through 12. It includes the following annotations: "Rép." above the treble staff in measure 9, "Canon à 4 p. avec la tête" above the treble staff in measure 10, "2<sup>e</sup> C.S." above the treble staff in measure 11, and "Canon." above the treble staff in measure 12. The piece transitions into a canon.

The fourth system of musical notation contains measures 13 through 16. It includes the following annotations: "du 2<sup>e</sup> C.S." above the treble staff in measure 13, "Figure du 1<sup>er</sup> C.S. par mouvement contraire." above the treble staff in measure 14, "Canon." above the treble staff in measure 15, and "Canon." above the bass staff in measure 16. The canon continues with contrapuntal movement.

Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> C. S. et du Suj.

1<sup>er</sup> C. S.  
Suj. à la Sous-dominante.

2<sup>er</sup> C. S.

Continuation des dessins.

Fragm. du Suj. par mouv. contraire.

Entrée du Suj. à la 6<sup>te</sup>

Partie du Suj. continuée.

Tête du Suj. en augm.

Divert. avec les dessins chrom.

STRETTO.

Suj.

Rép.

(1)

Suj.

Rép.

Tête du Suj.

Ped. sup. de dom.

Tête de la Rép.

Tête du Suj. formant imitation à l'8<sup>ve</sup>

(1) Réponse modifiée pour le Stretto.

Suj. par augm.

Les 4 entrées serrées.

Ped. infér. de dom.

Divert. avec des figures

un peu plus lent

du 2<sup>e</sup> C.S. et le mouvt chrom.

Canon

Canon à l'8<sup>ve</sup> avec le 2<sup>e</sup> C.S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Tête du Suj. pour former la conclusion.

*ff allarg.*

à l'8<sup>ve</sup>



# Fugue du ton à 4 Voix.

255

CONCOURS DE 1863. — 1<sup>er</sup> PRIX.

SUJET D'AUBER.

M<sup>r</sup> MASSENET, élève d'AMBROISE THOMAS

Suj.

Coda.

C.S.

Rép.

du fragm. du Suj. et du C.S.

CONTRE-EXPOSITION.

C.S.

First system of a musical score in G major (one sharp). It features four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The music is in 4/4 time. The first staff has a melodic line with many eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support. The fourth staff has a bass line. Labels 'C.S.' and 'Suj.' are placed above the third and fourth staves respectively.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. Above the first staff, the text 'Divert. Tête du C.S.' is written. Above the second staff, 'Fragm. du C.S.' is written. Above the third staff, 'Imit. à la' is written. The musical notation continues across the staves.

Third system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. Above the first staff, '5<sup>te</sup> infér.' is written. Above the second staff, 'Imit. à la 5<sup>te</sup> infér.' is written. Above the third staff, 'A' is written. The musical notation continues across the staves.

Fourth system of the musical score. Above the first staff, 'A' is written. Above the second staff, 'RELATIF MAJEUR.' is written. Above the third staff, 'Suj.' is written. Above the fourth staff, 'C.S.' is written. The musical notation continues across the staves.

Rép.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "C.S." and the second staff is labeled "Imit. à A.".

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "la 5<sup>e</sup> infér." and the second staff is labeled "Imit. B tirée du C.S.".

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "Imit. B." and the second staff is labeled "Imit. du Canon A.".

SOUS-DOMINANTE.  
C.S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "Imit." and the second staff is labeled "Imit.".

Imit. —

Imit.

Tête du Suj. 1<sup>er</sup> STRETTO. Suj.

Rép.

Suj.

C.S. 2<sup>e</sup> STRETTO. Rép.

Rép.

Rép.

Imit. Suj.

Imit.

Suj.

Rép.

Dixort

Diverc.

3<sup>e</sup> STRETTO.

Suj.

Violin I: *Diverc.*

Violin II: *Tiré du C.S.*

Viola: *3<sup>e</sup> STRETTO.*

Cello/Double Bass: *Suj.*

Dynamics: *p*, *Rép.*

Stretto par augm.

Violin I: *A*

Violin II: *A*

Viola: *Rép. par augm.*

Cello/Double Bass: *Suj. par augm.*

rit.

Violin I: *A*

Violin II: *A*

Viola: *rit.*

Cello/Double Bass: *rit.*

più lento.

Imit.

allarg.

Violin I: *Imit.*

Violin II: *Imit.*

Viola: *Imit.*

Cello/Double Bass: *Imit.*

Dynamics: *p*, *ff*

## Fugue du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIZ EN 1891.MADELEINE JOËGER<sup>(1)</sup>, élève de M<sup>r</sup> ERN. GUIRAUD.

SUJET D'AMBROISE THOMAS

*Andantino con moto*

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It is in 3/2 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) introduces the 'Sujet' in the bass staff. The second system (measures 5-8) shows the development of the subject, with 'Coda' and 'C.S.' markings. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final 'Coda' and 'C.S.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando).

(1) Aujourd'hui Madame Henri Jossie, l'éminente pianiste et professeur bien connue.

A ----- Divertissement ----- B +

rall. Sujet au relatif majeur C.S. -----

Divertissement ----- C.S. ----- R. modifié -----

rall. -----

## Divertissement en forme de Nouveau Sujet

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels 'N. Sujet' and 'N. G. Sujet' are present above the staves.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels 'N. Sujet' and 'N. G. Sujet' are present above the staves.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels 'T. u. de la Sous-Dominante' and 'N. S.' are present above the staves.

continue avec le Nouveau Sujet

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels 'N. S.' are present above the staves.



## Fragment du Nouveau Sujet renversé

First system of musical notation, featuring a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'ral - len - tan - do'.

Second system of musical notation, continuing the piano introduction. It includes dynamic markings such as *p* and *pp*. The tempo remains 'ral - len - tan - do'.

L'ESIRETTO  
Religioso

Third system of musical notation, featuring a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'L'ESIRETTO Religioso'. It includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The tempo is marked 'L'ESIRETTO Religioso'.

Fourth system of musical notation, featuring a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Divertissement avec la tête du Sujet'. It includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The tempo is marked 'Divertissement avec la tête du Sujet'.

2<sup>e</sup> STRETTO du Nouveau Sujet.  
a Tempo

musical score system 1, measures 1-4. Tempo: *rall.* (rallentando). The system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

musical score system 2, measures 5-8. Tempo: *rall.* (rallentando). The system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

musical score system 3, measures 9-12. Tempo: *rall.* (rallentando). The system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

musical score system 4, measures 13-16. Tempo: *rall.* (rallentando). The system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

First system of a musical score. It consists of four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "ral -" (rallentando). The music features a complex, flowing melody in the vocal line and a dense, rhythmic accompaniment in the piano.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "len - ten - do". The tempo is marked "a Tempo". The piano accompaniment provides a steady, rhythmic foundation for the vocal melody.

Third system of the musical score. The vocal line is marked "C.S." (Crescendo). The piano accompaniment is marked "p" (piano) and "rallentando". The music features a complex, flowing melody in the vocal line and a dense, rhythmic accompaniment in the piano.

Fourth system of the musical score. The vocal line is marked "pp" (pianissimo). The piano accompaniment is marked "pp" (pianissimo). The music features a complex, flowing melody in the vocal line and a dense, rhythmic accompaniment in the piano.



*poco cresc.* — *scen.* — *do* — *dim.* —

F1 du C.S. — F1A — F1 du C.S. — F1A —

F1 du C.S. — Relatif mineur.

S. — C.S. — F1A — F1A —

Divt avec un Fragl du Sujet combiné  
avec le Fragl A et un autre Fragl du Sujet.

R —

2° F1 du S. — F1 du S. — F1A — B. —

*p* — *f* — *mf* — *ff* —

1° F1 du S. — 2° F1 du S. — Sous-Dominante — B. —

[illegible]

2<sup>e</sup> STRETTE (du Contre-Sujet)

2<sup>e</sup> STRETTE (du Contre-Sujet)

C.S. B. *poco cresc.*

*mf* *p* *poco cresc.* *f*

3<sup>e</sup> STRETTE

C.S. *f* *p* *cresc.*

F.A. B. *f* *p*

4<sup>e</sup> STRETTE (Sujet avec la Rép. per augmentation)

*f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *Rep. augm.*

C.S. F.A. B. *f* *ff*

*mf* *f* *ff* *Allarg.*

C.S. F.A. B. *f* *ff*

## Fugue du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1900.PECH, élève de M<sup>re</sup> CH. LENEVEUSUJET DE M<sup>re</sup> TH. DUBOIS

Musical score for a 4-voice fugue, titled "Fugue du Ton à 4 voix" (1<sup>er</sup> PRIX EN 1900), composed by PECH, élève de M<sup>re</sup> CH. LENEVEU. The subject is by M<sup>re</sup> TH. DUBOIS. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system begins with the subject "Sujet" in the Soprano voice. The second system shows the subject being taken up by the other voices, with "C.S." (Crescendo) markings. The third system includes the instruction "Div! sur la fin du Sujet." (Divide! on the end of the Subject). The fourth system concludes with "Fin du S." (End of Subject) markings for each voice part.



Fin du S

Relatif mineur

C.S.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Fin du S" above the first staff, "Relatif mineur" above the second staff, "C.S." above the third staff, and "S" above the fourth staff. There is also a "Fin du S." label below the second staff.

De! sur la fin du C.S.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "R" above the first staff, "C.S." above the second staff, and "Fin du C.S." above the third staff.

Fin du C.S.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Fin du C.S." above the first staff, "Fin du C.S." above the second staff, and "Fin du C.S." above the third staff.

Fin du C.S. SOUS-DOMINANTE

C.S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels include "Fin du C.S." above the first staff, "Fin du C.S." above the second staff, and "S." above the third staff.

## Divertissement avec le Fragment A

First system of musical notation, featuring four staves (Treble, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major. The music consists of eighth and sixteenth notes. The label 'A' is placed above the second staff in the second and fourth measures, and below the fourth staff in the second and fourth measures.

2<sup>e</sup> DEGRÉ  
Sujet

## Divertissement avec un Fragment du Sujet.

Second system of musical notation, featuring four staves. The label 'C.S.' is placed above the second staff in the second measure. The label 'F<sup>1</sup> du S.' is placed above the second staff in the fourth measure, above the third staff in the third measure, and above the fourth staff in the fifth measure.

Third system of musical notation, featuring four staves. The label 'F<sup>1</sup> du S.' is placed above the second staff in the second measure, above the third staff in the second measure, above the fourth staff in the third measure, and above the fourth staff in the fourth measure.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The label 'F<sup>1</sup> du S.' is placed above the second staff in the fourth measure. The instruction 'dim e rall.' is placed above the second staff in the fifth measure.

1<sup>re</sup> STRETTE

a Tempo

First system of musical notation (measures 1-5). The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff begins with a melodic line marked 'S.'. The Alto and Tenor staves have a 'F. du C.S.' marking above them. The Bass staff has a 'Rep.' marking below it. The section concludes with a 'S.' marking above the Treble staff.

2<sup>e</sup> STRETTE du C.S.

Second system of musical notation (measures 6-10). The Treble staff has a 'Rep.' marking below it. The Alto staff has an 'F. du S.' marking above it. The Tenor staff has a 'C.S.' marking below it. The section concludes with a 'C.S.' marking above the Treble staff.

Third system of musical notation (measures 11-15). The Treble staff has a 'C.S.' marking above it. The Alto staff has a 'C.S.' marking above it. The Tenor staff has a 'C.S.' marking above it. The Bass staff has an 'F. du S.' marking above it. The section concludes with a 'C.S.' marking above the Treble staff.

3<sup>e</sup> STRETTE (Entrée plus rapprochées au Ritard.)4<sup>e</sup> STRETTE (Canon Variable)

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The Treble staff has a 'S.' marking above it. The Alto staff has a 'R.' marking below it. The Tenor staff has a 'R.' marking below it. The section concludes with a 'R.' marking below the Bass staff.

5<sup>e</sup> STRETTE (Suj. par mouvt. contraire combiné avec des figt. du Suj.)  
Sujet par mouvt. contraire

Fin du C.S. F<sup>1</sup> du S. F<sup>1</sup> du S. F<sup>1</sup> du S. F<sup>1</sup> du S.

6<sup>e</sup> STRETTE (Cameo plus rapproché)

Fin du C.S. R. S. f.

7<sup>e</sup> STRETTE (Réponse et Réponse augmentée)

R. Réponse par augmentation ff

F<sup>1</sup> du S. rall. Largo

# Fugue du Ton traitée en Fugue réelle<sup>(1)</sup>

275

TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893

SUJET DE M. TH. DUBOIS.

J. MOUQUET,<sup>(2)</sup> élève de M. TH. DUBOIS.

Andante

Sujet

Coda

Contre Sujet

Coda

Divertissement tiré du Contre Sujet

A

(1) Il a déjà été question plus haut de la réponse qu'il convient de faire à ce sujet; voir page 122.

(2) Monsieur J. Mouquet a depuis obtenu le Grand Prix de Rome en 1896.

First system of musical notation, featuring five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat).

Relatif majeur.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same five-staff structure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat).

Coda

Third system of musical notation, featuring the same five-staff structure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat).

Canon a La Quinte tierce du Contre-Sujet.

Fourth system of musical notation, featuring the same five-staff structure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat).

First system of musical notation, measures 1-5. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is in 4/4 time. Measures 1-5 show a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'C.S.' (Crescendo). A 'B' is written above the first staff in measure 1.

Second system of musical notation, measures 6-10. It continues the complex texture from the first system. Dynamic markings include 'f' (forte). A 'Suj.' (Sujet) is written above the second staff in measure 6.

Third system of musical notation, measures 11-15. The texture remains complex. Dynamic markings include 'dim.' (diminuendo) and 'tr' (trill). A 'C.S.' (Crescendo) is written above the second staff in measure 11.

Divertissement tire de la tête du C.S.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. This system is a 'Divertissement' derived from the 'C.S.' (Crescendo) section. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is in 4/4 time. Measures 16-20 show a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'p' (piano), 'cre' (crescendo), 'sech' (secco), and 'do' (do). A 'C.' (Crescendo) is written above the second staff in measure 16. A 'Pedale de Dominante' is written below the bottom staff in measure 16.

1<sup>re</sup> STRETTE

rit.

C. C. C. C. S. p

R. S. p

Divertissement tiré du Sujet.

D. D.

2<sup>e</sup> STRETTE VÉRITABLE

R. C. S. D. S.



First system of musical notation, featuring four staves (treble, two middle, and bass). The music is in a key with one sharp (F#) and includes various melodic and harmonic lines. A dynamic marking *R* is present in the second staff.

Coda

Div! tiré de la Coda.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Coda* section marked with a dashed line and a *C* time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. A dynamic marking *E* is present in the second staff.

Pédale de Tonique

Third system of musical notation, featuring four staves. The music is characterized by rapid, flowing melodic lines. Dynamic markings *E* and *S* are present in the first staff, and *f* is present in the second and third staves.

rit.

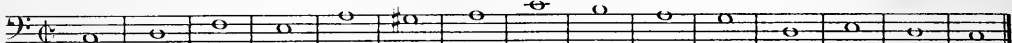
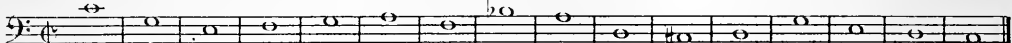
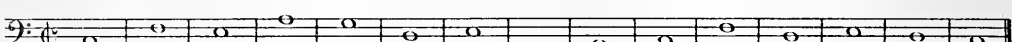
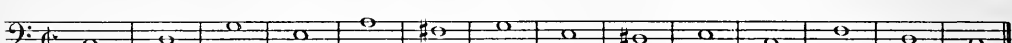
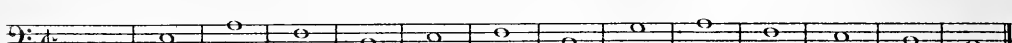
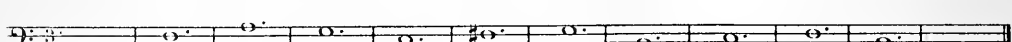
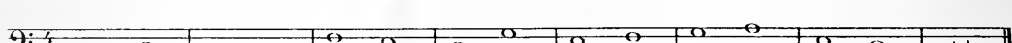
Allargando

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The music is marked *rit.* (ritardando) and *Allargando* (ritardando). The tempo slows down significantly, with a *sf* (sforzando) dynamic marking in the second staff.

Pour éviter aux élèves de recourir à différents recueils, afin d'y trouver les textes d'exercices nécessaires à leurs études, je donne ici un choix de *Thèmes ou Chants donnés* pour le Contrepoint, et de *Sujets de Fugue*. — Ils auront ainsi sous la main tous les matériaux dont ils pourraient avoir besoin. — Parmi les Sujets qui ont servi aux *Concours du Conservatoire* et aux *Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome*, j'ai choisi ceux que j'ai cru les plus saillants et les plus caractéristiques, afin de n'offrir à l'élève que des éléments de travail dont il puisse tirer un profit certain.<sup>(1)</sup>

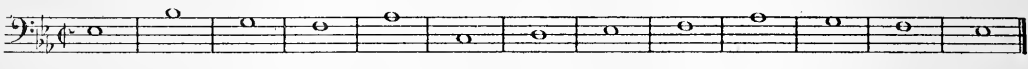
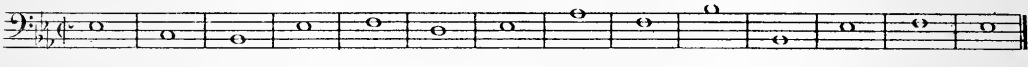

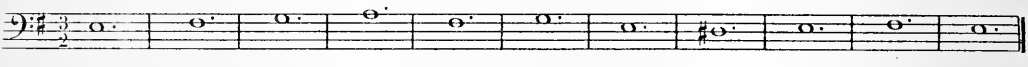
## Thèmes ou Chants donnés pour servir aux Exercices de Contrepoint.

En UT.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

(1) L'élève trouvera encore, s'il le désire, des Thèmes de Contrepoint dans les *Traité de Cherubini* et de *Bazin*.

1. 
- 2.

5. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

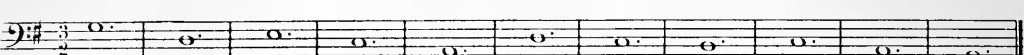
En FA.

1. 
2. 
3. 
4. 

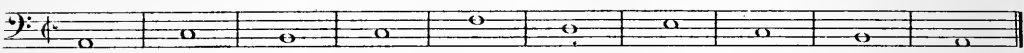
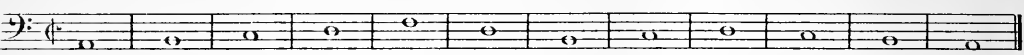
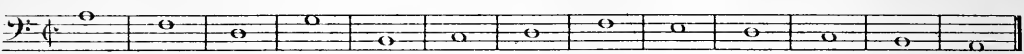
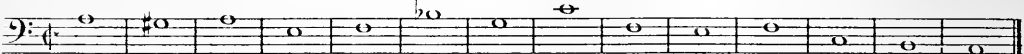
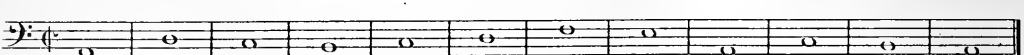
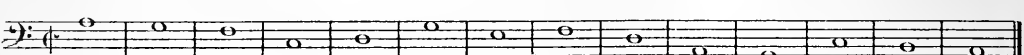
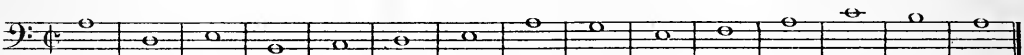
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

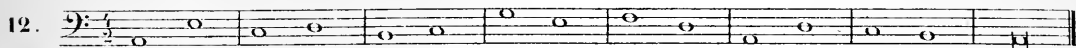
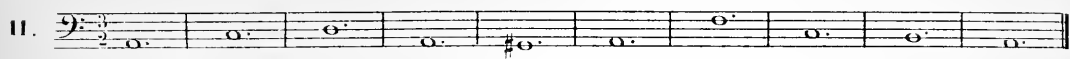
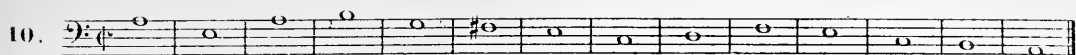
En SOL.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 

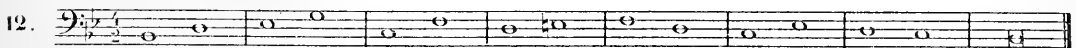
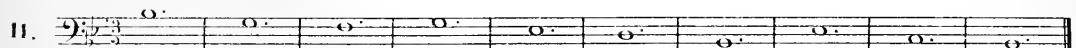
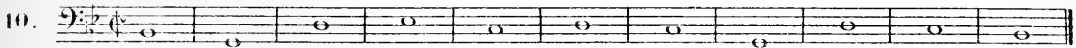
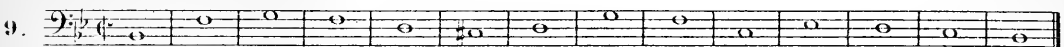
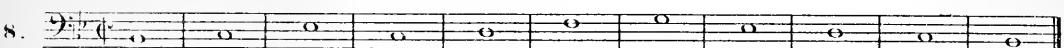
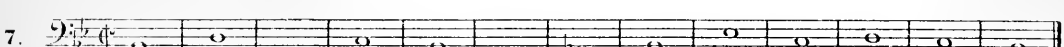
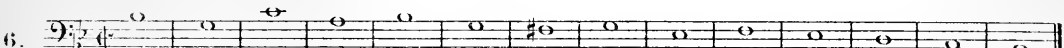
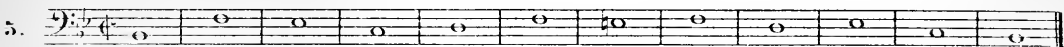
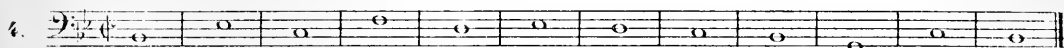
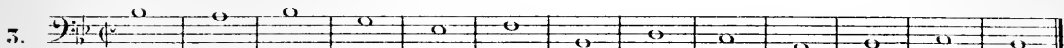
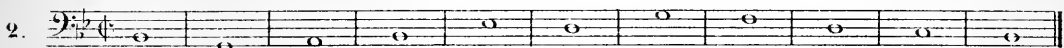
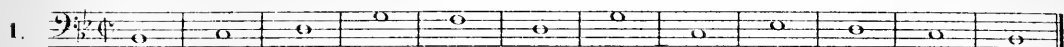
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

En LA.

1. 
2. 
5. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 



En SI.



En ce qui concerne les *Contrepoints à 8 parties et deux chœurs*, je ne puis mieux faire que de donner les textes suivants de CHERUBINI; ils sont très bien combinés et tout-à-fait dans le style qui convient à ce genre de travail.

### Basses pour le Contrepoint à 8 parties et à deux chœurs.

1.



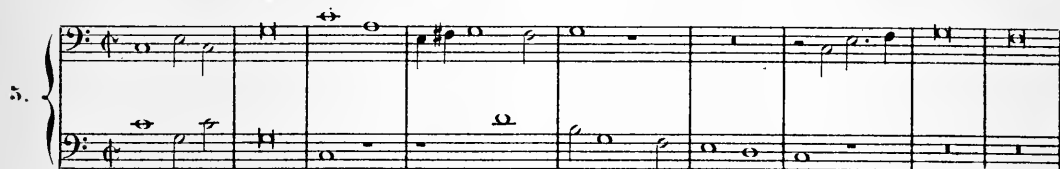
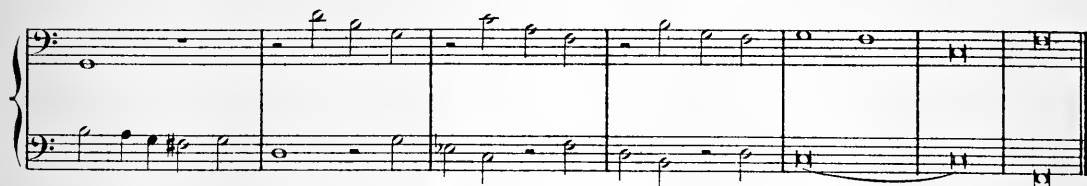

2.

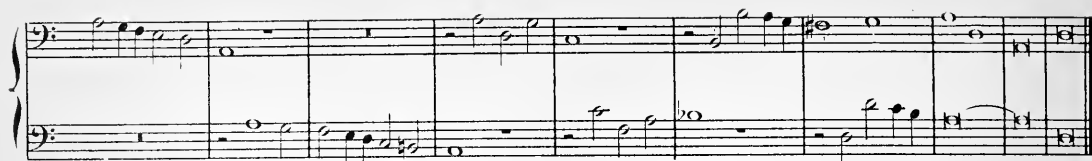



3.

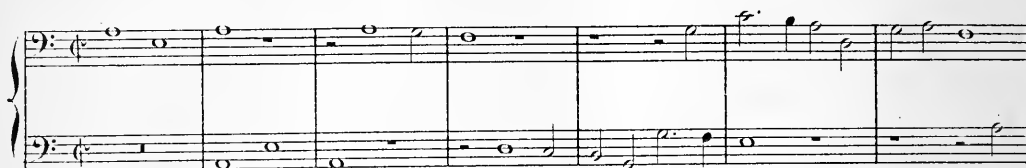




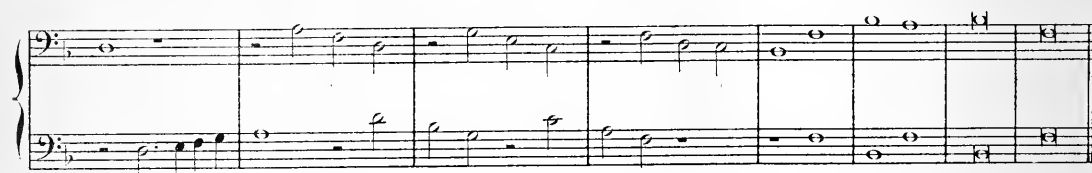





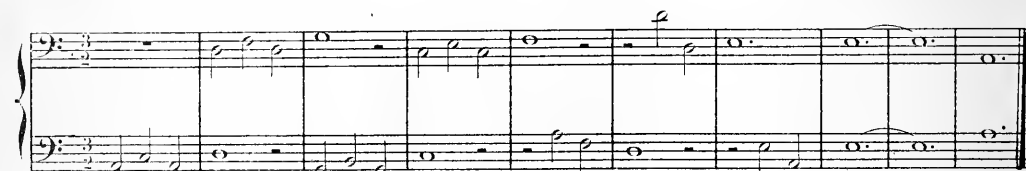
7



8.



9.



10.

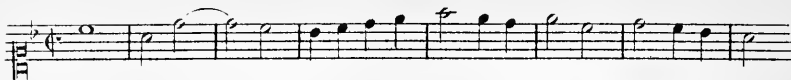
11.

12.

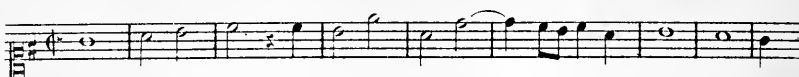
# SUJETS DE FUGUE.

Sujets donnés aux Concours du Conservatoire.

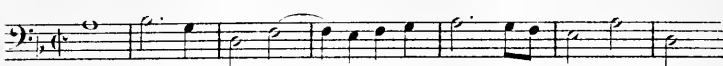
1.  
CHERUBINI.  
1818.



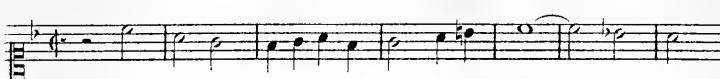
2.  
MARCELLO.  
1825.



5.  
CHERUBINI.  
1827.



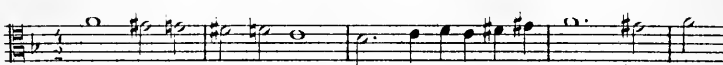
4.  
CHERUBINI.  
1828.



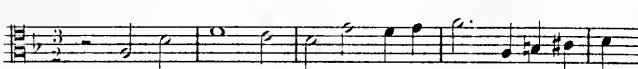
5.  
CHERUBINI.  
1832.



6.  
CHERUBINI.  
1840.



7.  
AUBER.  
1844.



8.  
AUBER.  
1848.



9.  
AUBER.  
1850.



10.  
AUBER.  
1851.



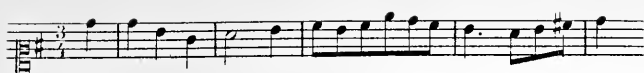
11.  
AUBER.  
1852.



12.  
AUBER.  
1857.



13.

AUBER.  
1858.

14.

AUBER.  
1861.

15.

AUBER.  
1863.

16.

AUBER.  
1866.

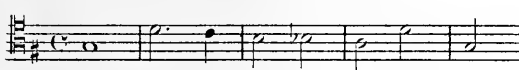
17.

AUBER.  
1867.

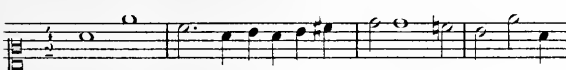
18.

AUBER.  
1869.

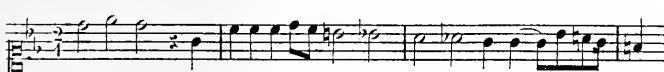
19.

AUBER.  
1869.

20.

AUBER.  
1870.

21.

A. THOMAS.  
1872Mod<sup>to</sup>

22.

A. THOMAS.  
1874.

25.

A. THOMAS.  
1875.And<sup>to</sup>

27.

A. THOMAS.  
1876.

25.  
A. THOMAS.  
1877.

26.  
A. THOMAS.  
1878.

27.  
A. THOMAS.  
1879.

28.  
A. THOMAS.  
1880.

29.  
A. THOMAS.  
1881.

*Andantino.*

30.  
A. THOMAS.  
1882.

*And.<sup>mo</sup> con moto.*

31.  
A. THOMAS.  
1883.

*Mod.<sup>to</sup>*

32.  
A. THOMAS.  
1884.

*And.<sup>mo</sup>*

33.  
A. THOMAS.  
1885.

*Mod.<sup>lo</sup> sostenuto.*

34.  
A. THOMAS.  
1886.

35.  
A. THOMAS.  
1887.

*And.<sup>mo</sup> con moto.*

36.  
A. THOMAS.  
1888.

57.

A. THOMAS.  
1889.

58.

A. THOMAS.  
1890.

59.

A. THOMAS.  
1891.

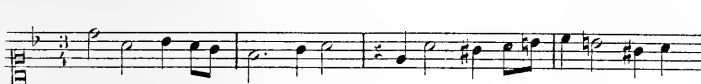
60.

A. THOMAS.  
1892.Mod<sup>to</sup>

61.

A. THOMAS.  
1893.And<sup>te</sup> con moto.

62.

A. THOMAS.  
1894.

65.

A. THOMAS.  
1895.And<sup>to</sup>

66.

SAINT-SAËNS.  
1896.

65.

TH. DUBOIS.  
1897.Mod<sup>to</sup>

66.

TH. DUBOIS.  
1898.

67.

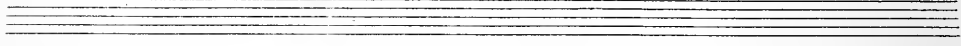
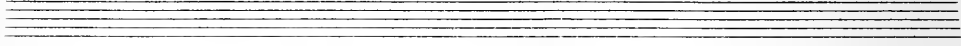
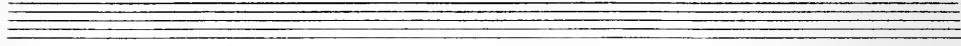
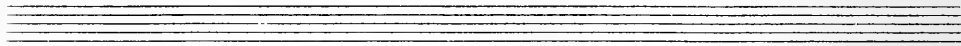
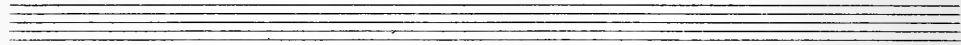
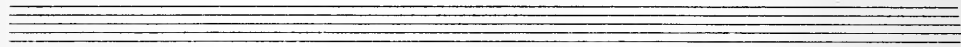
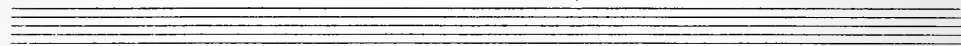
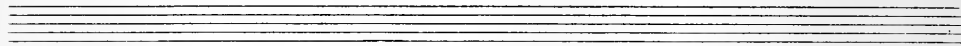
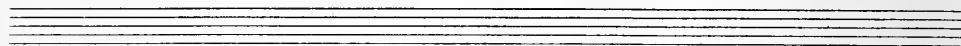
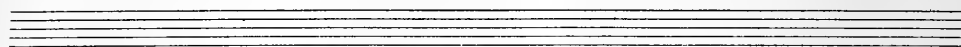
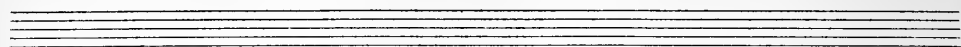
TH. DUBOIS.  
1899.

68.

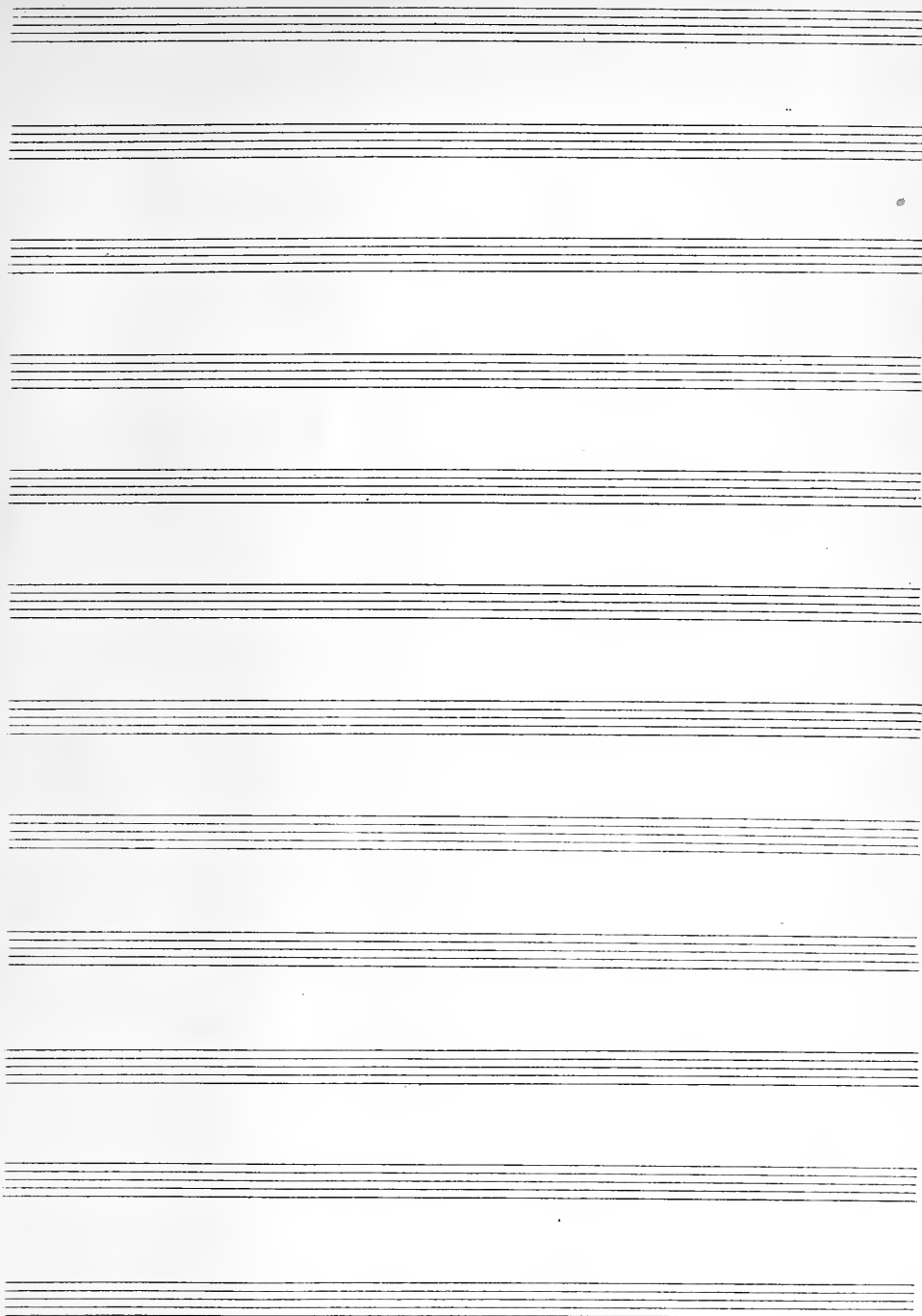
TH. DUBOIS.  
1900.

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Conservatoire.

49.  
TH. DUBOIS.  
1901.







Sujets donnés aux Concours d'essai pour  
le Grand Prix de Rome.

1.  
1804.

2.  
1805.

3.  
1808.

4.  
1809.

5.  
1811.

6.  
1812.

7.  
1815.

8.  
1817.

9.  
1829.

10.  
1834.

11.  
SLOW.  
1843.

12.  
SLOW.  
1848.

13.

AUBER.  
1854.

14.

T. REBER.  
1856.

15.

A. THOMAS.  
1857.

16.

H. REBER.  
1858.

17.

H. REBER.  
1859.

18.

H. REBER.  
1860.

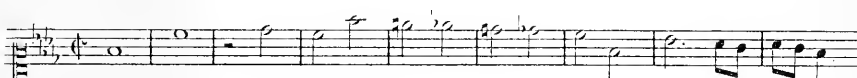
19.

CARAFA.  
1861.

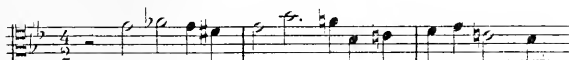
20.

A. THOMAS.  
1862.

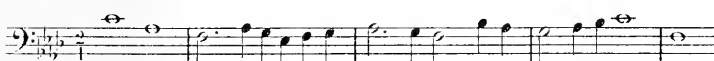
21.

H. REBER.  
1863.

22.

GEVAERT.  
1870.

23.

VICTOR MASSÉ.  
1874.

24.

H. REBER.  
1876.

25.

MASSENET.  
1879.

26.

H. REBER.  
1830.

27.

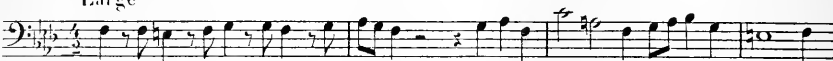
SAINT-SAËNS  
1831.

28.

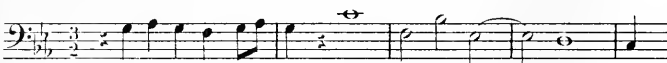
GOUNOD.  
1832.

29.

Large

MASSENET.  
1833.

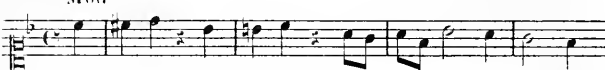
50.

MASSENET.  
1834.

51.

A. THOMAS.  
1835.

52.

Mod<sup>to</sup>GOUNOD.  
1836.

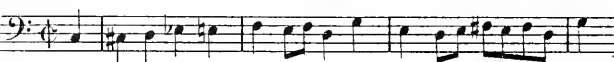
55.

A. THOMAS.  
1837.

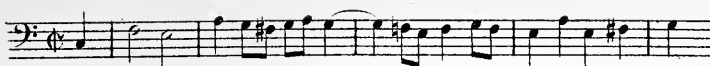
56.

L. DELIBES.  
1838.

55.

GOUNOD.  
1839.

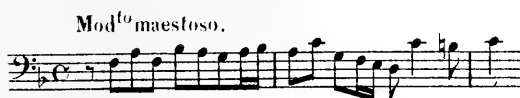
36.  
GOUNOD.  
1890.



37.  
GOUNOD.  
1891.



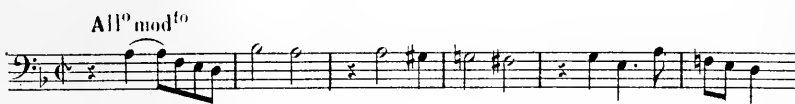
38.  
GOUNOD.  
1892.



39.  
MASSENET.  
1894.



40.  
A. THOMAS.  
1895.



41.  
TH. DUBOIS.  
1897.



42.  
TH. DUBOIS.  
1898.



43.  
PALADILHE.  
1899.



44.  
TH. DUBOIS.  
1900.



45.  
PALADILHE.  
1901.





\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_


\_\_\_\_\_

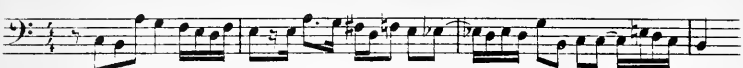
\_\_\_\_\_








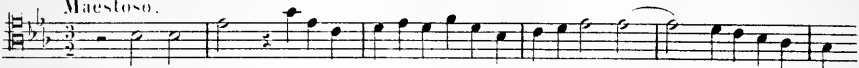
28. 


29. 


Mod<sup>to</sup>


50. 

Maestoso.


51. 

52. 


53. 

54. 


Mod<sup>to</sup>


55. 

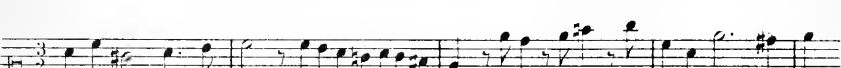
Mod<sup>to</sup>


56. 


Mod<sup>to</sup>

57. 





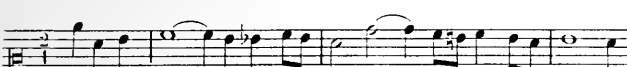
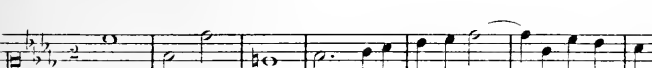

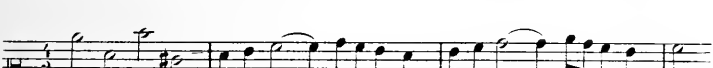
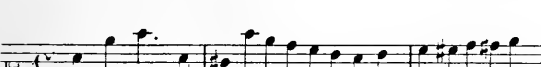


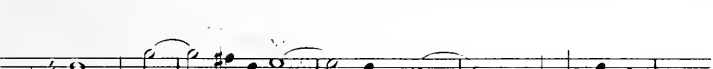
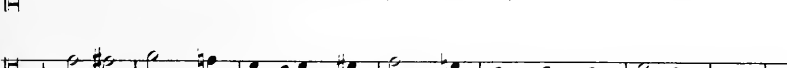
58. 

59. 

40. 

41. 

## Sujets divers.

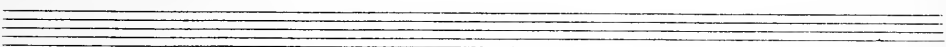
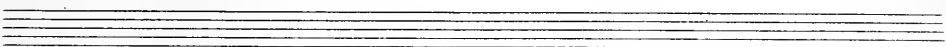
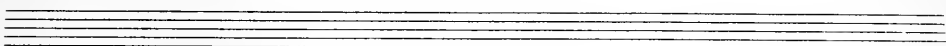
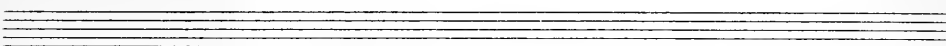
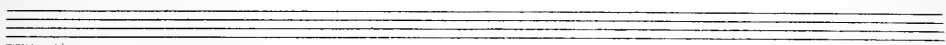
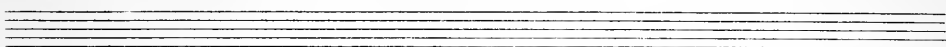
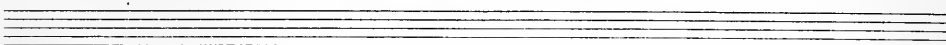
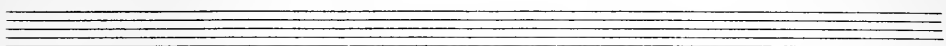
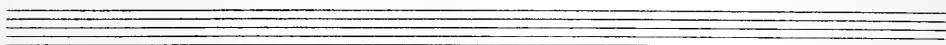
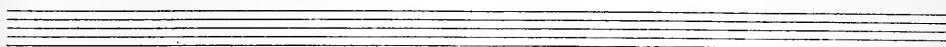
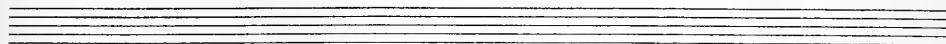
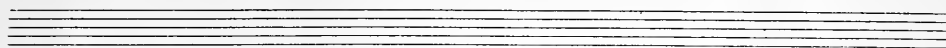
1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 
13. 

- 14.

28. 
29. 
30. 
31. 
32. 
33. 
34. 
35. 
36. 
37. 
38. 
39. 
40. 
41. 

42.

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets divers intéressants qu'on pourra recueillir.



Handwritten musical notation on ten systems of five-line staves. The notation is sparse, consisting of horizontal lines and a few small vertical strokes. A handwritten '2' is visible on the left margin near the bottom of the first system.













**Date Due**[illegible]

Library Bureau Cat. No. 1137

781.4 D85

MUSIC



3 5002 00317 7149

Dubois, Theodore  
Traite de contrepoint et de fugue.

MT 59 .D8Q

Dubois, Theodore, 1837-  
1924.

Traite de contrepoint et de  
fugue ..

MT 59 .D8Q

Dubois, Theodore, 1837-  
1924.

Traite de contrepoint et de  
fugue ..

